فصول

مجلة النقد الأدبي

طه حسين و عباس العقاد

[redacted]

تصدر كل ثلاثة أشهر

● المجلد التاسع ● العددان الأول والثاني ● أكتوبر ١٩٩٠

١ / ٢

[redacted]

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

• الأسعار في البلاد العربية

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق دينار وربع [redacted] لبنان ١٥ ليرة ـ الأردن ١٫٦٠٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٢٫١٠٠ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٥ دراهم ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع

• الاشتراكات

ـ الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) [redacted]

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولارا للأفراد. ٢٤ دولارا للهيئات. مضاف إليها

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولارا)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج م ع

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦

الإعلانات يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين

طه حسين وعباس العقاد

أما قبل

. . فما أظن الاحتفال بشخوص بأعيانهم فى مناسبات أو مواسم خاصة لما أنجزوه فى حياتهم من أعمال كان لها فى التحليل الأخير أثرها فى حركة الحياة ـ ما أظن هذا إلا تقليدا مبتدعا فى العصر الحديث. لقد احتفلنا ـ على سبيل المثال بالشاعر أحمد شوقى بعد وفاته مرتين (سوى الاحتفال الذى تم فى حياته لتنصيبه أميراً للشعراء) ؛ مرة فى عام ١٩٥٧ عند مرور خمسة وعشرين عاما على وفاته ؛ ومرة فى عام ١٩٨٢ عند مرور خمسين عاما على وفاته . ولعله لأمر ما فاتنا أن نحتفل بمرور مائة عام على مولده . ولم ننس فى عام ١٩٨٩ أن نحتفل بمرور مائة عام على ميلاد طه حسين والعقاد ؛ وهو التاريخ نفسه الذى يوافق مرور خمسة وعشرين عاما على وفاة العقاد . ولست أعرف أن شيئا من هذا النوع من الاحتفال كان يحدث فى الماضى ؛ فلم نسمع أن المجتمع الثقافى قد احتفل بمناسبة كهذه المناسبات ، تتعلق بشاعر كبير كان له إنجازه المتميز ، مثل بشار أو أبى نواس أو أبى تمام أو المتنبى أو أبى العلاء أو واحد من أضرابهم على طريق الإبداع ، ناهيك عن امرئ القيس أو طرفة ابن العبد أو زهير بن أبى سلمى أو الأعشى وأشباههم ، أو تتعلق بكاتب أو مفكر كبير كالجاحظ أو الكندى أو الفارابى أو أبى حيان التوحيدى أو ابن عربى ومن يقعون فى دائرتهم . ولم يظفر واحد من هؤلاء أو غيرهم من القدامى بالاحتفال الجماعى به إلا فى العصر الحديث ، كما حدث بالنسبة إلى الشيخ الرئيس ابن سينا والبيرونى وابن إياس والجبرتى . .

هل يتعلق هذا النوع من الاحتفال بوعى خاص بحركة التاريخ والتاريخ الثقافى على وجه الخصوص ؟ إذا كان الأمر كذلك ـ وليس هناك ما يحول دون أن يكون كذلك ـ فإن هؤلاء الأشخاص يتمثلون فى هذا الوعى بوصفهم علامات بارزة على تراكم ثقافى تمتد آثاره إلى اللحظة الحاضرة ، وقد تمتد إلى المستقبل ، سواء أكانت هذه الآثار ملموسة وبارزة أم كانت متضمنة فى ذلك التراكم . ذلك بأن هذا الاحتفال لا يتخذ من هؤلاء الشخوص فى ذواتهم ، أى بما هم أفراد عاشوا فى حقب زمانية معينة ، مداراً له ، بل يتعلق أساسا بما أضافوه من إنجاز إلى ميراث الواقع الجماعى الذى لم يقنعوا به لأنفسهم ولمجتمعهم . ومن ثم يختلف هذا النوع من الاحتفال عن ذلك الاهتمام الذى يبديه فرد منا بإنجاز واحد من هؤلاء الأشخاص التاريخيين ، من حيث إن هذا الاهتمام يظل متعلقا برؤية هذا الفرد لذلك الإنجاز ، فى حين يشير الاحتفال الجماعى بهذا الإنجاز إلى موقف جماعى ، يعكس وعيا تاريخيا جماعيا بأهمية ذلك الإنجاز وقيمته .

من هنا يكتسب هذا الاحتفال مضمونه الحقيقى ، حيث يصبح محاولة لاستعادة اللحظة فى بكارتها الأولى ، والإحاطة بأبعادها وفاعليتها ، ثم فى حركتها واندياحها وتحولاتها وصيرورتها ، بل إن هذا الاحتفال نفسه إن هو إلا جزء من هذه الحركة ، أو موجة من موجاتها ، أو صورة من صورها . ذلك بأن إنجاز فرد ما ، بالغا ما بلغ من الضخامة أو الأهمية أو القيمة ، لن تكون له حركته أو فاعليته إلا من خلال الجماعة التى تستقبله ؛ وبقدر تفاعلها معه يبقى منه ما يبقى ، ويتحول منه ما يتحول ، ويتساقط منه فى الطريق ما يتساقط ؛ فالجماعة تختار لنفسها ما تريده؛لأنها لا تحترم الإنجاز التاريخى لمجرد أنه تاريخ ، بل لأنه تاريخ ينطوى على أشياء تخصها . إنه ـ فى إيجاز ـ التاريخ الذى يقبل ـ من منظورها ـ أن يكون حاضرا .

بهذا المعنى يمكننا أن نفهم مغزى احتفالنا الجماعى فى العصر الحديث بهؤلاء الشخوص التاريخيين ، أو ـ بالأحرى ـ بإنجازهم ، أو بجوانب بعينها من هذا الإنجاز .

ويرتبط بهذا الفهم مسألة بالغة الأهمية ، تتمثل فى مدى قدرتنا ـ فضلا عن رغبتنا ـ على الرؤية الشاملة للحظة التاريخية المفعمة بالثمار وبالوعود . إن أكبر أكذوبة يمكن التورط فيها هى ادعاء الإحاطة الكاملة بالتاريخ ، ناهيك عن اللحظات الحاسمة فيه ؛ وكل ما فى مقدورنا هو محاولة هذه الإحاطة . إن قراءتنا لطه حسين أو العقاد ـ أعنى لإنجازهما ـ أمر مستطاع ، ولكننا عبثا ندعى أننا أحطنا بما لكل منهما إحاطة كاملة وحاسمة ، لأن قراءتنا لإنجازهما تتحدد فى كل مرة بمطالب حاضرنا ، وهما يبسطان أمامنا بقدر إقبالنا عليهما ، ويمتدان فينا بقدر حاجتنا إليهما . واحتفالنا بهما ينطوى على إدراك منا لحقيقة أن لديهما مايقولانه لنا . على أنه لا يلزم من هذا أن نستجيب لهما إلا بمقدار ما يستجيبان ـ أعنى إنجازهما ـ لما نريد أن نقول . إنهما إذن يقولان من خلالنا بمقدار ما نقولهما ؛ وهما بهذا المعنى يظلان تاريخا حاضراً .

هل نقول أخيرا إن احتفالنا الجماعى بالعقاد وطه حسين وأمثالهما فى ذكرى مولدهم أو ذكرى وفاتهم ليس فى حقيقته تكريما لهم بقدر ما هو شحذ لإدراكنا لمعطيات واقعنا الآن ولموقعنا من هذا الواقع ، وكأننا نحاول أن نفهم أنفسنا فى مرآتهم ؟

رئيس التحرير

هذا العدد

●●● مازالت الدوائر الأدبية والثقافية تحتفل ، منذ العام المنصرم ، بالذكرى المئوية لعدد من قادة الفكر العربى ، على المستويات الوطنية والقومية والعالمية ، وفى مقدمتهم طه حسين وعباس العقاد ، اللذان يختزل فى اسميهما إنجاز كوكبة من رفاق حركة التنوير والتحديث العربية الممتدة حتى اللحظة الراهنة . وكان لابد لفصول أن تسهم فى هذا النطاق بعدد من البحوث التى تطرح تساؤلات الحاضر على هذه المرحلة القريبة من التراث ، لترصد انعطافات الحركة الأوربية فى إطارها الحضارى ، ولتتبين بعض مواقع المنجزات التى حققها الجيل الماضى ، حتى يستقر فى الضمير الثقافى العربى إيقاع التقدم المنهجى ، المواكب للتراكم الإبداعى ، بمنطق جاد ، لا يقبل التردد أو النكوص . وكان المنظور الذى تحرص المجلة دائما على تأسيسه وتثبيته ، هو تعميق البحث النوعى فيما هو خاص ، وصولا إلى النسق العام ، عبر عدة محاور تدور حول الرسالة الأدبية والنقدية ، بوصفها مرتكزات متميزة ، تتحقق من خلالها حاجات التعبير والتغيير المتلازمة .

● ويستهل عز الدين إسماعيل هذا العدد ببحثه عن « أنا المتكلم طه حسين » مشيرا إلى التفرقة المميزة بين الكلام والكتابة ، على أساس أن ما بين أيدى قراء العربية وغيرها من كتابات تحمل اسم طه حسين إنما هو كلام طه حسين وليس كتابته ، ومتوقفا عند فارق أولى بين الشفاهىّ والكتابى ، يعتمد على قاعدة نظرية عامة بقدر ما هو استخلاص تجريبى من واقع كتابات طه حسين الكلامية ؛ ومؤدى هذا الفارق أن المتكلم يكون دائما وبالضرورة أقوى شعورا من الكاتب . لأن الكلام لا يكون إلا فى حضور المستمع الآخر ؛ وهذا الحضور يشكل ضغطا على حضور المتكلم ذاته ، من شأنه أن يجعل « أنا » المتكلم فى حالة توتر إزاء الآخر . فهذا الـ « أنا » قد اختار أن يتكلم ، والآخر الحاضر ينتظر ويترقب ويتلقى عنه ما يقول . ولما كانت الواقعة الكلامية تنطوى بالضرورة على متكلم ومخاطب ، فإن ضمير المتكلم « أنا » يقف فى هذه الحالة مواجها لضمير المخاطب « أنت » سواء أكان المخاطب حاضرا فى الواقعة حضورا فعليا أم كان حضوره متصورا من قبل المتكلم ، (ولا تقل حالة الحضور المتصور فاعلية عن حالة الحضور الفعلى) . وتظل « أنا » المتكلم هى الممثلة للحضور الكامل فى كلام طه حسين ، وتبرز بروزا لافتا ، بحيث تكون المواجهة صريحة بين الـ « أنا » والـ « أنتم » مع الحفاظ على استقلالها .

وتنبىء الوقائع الكلامية لدى طه حسين عن موقفين مفترقين ؛ فإما أن تعلن « أنا » صراحة وبصورة حادة عن وجودها المستقل والمتميز ؛ وإما أن تقف على بعد مواجهة للآخرين . ويأتلف هذان الموقفان فى أنهما يرسمان حدا فاصلا بين الـ « أنا » والـ « أنتم » . أما التركيب الذى ينحل فى « نحن » فقليلا ما يعرف طريقه إلى خطاب طه حسين ؛ إذ إنه يضع « أناه » فى بؤرة الاهتمام صراحة أو ضمنا ، كأن جمهور المستمعين يتلقون خلف صوت طه حسين المباشر إليهم صوتا خفيا يتردد فى كل لحظة قائلا « أنا المتكلم طه حسين » . ومن هنا فإننا لا نستطيع فهم طه حسين ، كما يقول الباحث ، بمنأى عن فكرة « الأنا » عنده ، التى قد تظهر فى كلامه صريحة وحادة على نحو ما يتجلى فى الأمثلة التى توردها الدراسة ، أو قد تصطنع نوعا من التخفى يتم فيه إسقاطها على الآخرين . كل ذلك يكشف لنا بوضوح عن وعى طه حسين بذاته وتقديره لنفسه ، وكيف أن له من المزايا ما يفرده عن غيره من الناس ؛ هذا الإفراد الذى انعكس فى صيغه وعاداته الكلامية ، أو خصائصه الأسلوبية المتميزة التى يفصل الباحث القول فيها ، موضحا دورها لدى السامعين والمتلقين ، ومبينا كذلك صلتها بفكر طه حسين ورؤيته للعالم .

● ويمضى صلاح فضل فى بحثه « حوار التناهى بين طه حسين والمعرى والمتنبى » ليكشف عن هذا اللون المكتوب من الحوار على الورق بين ثلاثة أطراف تمثل قمم الفكر الشعرى والأدبى فى عصرين متباعدين يفصل بينهما أكثر من ألف عام . وإذا كان الحوار يعد أقصى درجات التكيف التى يبلغها الخطاب كى يستجيب لشروط التلقى ، فإن ذلك يفتح

هذا العدد

ثغرات التواصل فى أبنية الوعى والفكر من ناحية ، ويخلق نوعا من التوحد بين المتلقى والمرسل ، وامتزاج العناصر المتماثلة فى شخصياتها من ناحية أخرى ، على أساس أن كل فهم إنما هو التقاء بين خطابين أى حوار . ومن العبث أن يكف المرء عن أن يكون ذاته ليصبح الآخر ، وحتى إن هو تمكن من ذلك فإن النتيجة ستكون عديمة الفائدة ، لأن هذا سيصبح مجرد إعادة إنتاج للخطاب الأول . وتأسيسا على ذلك فإن فهم المعرى للمتنبى ــ كما تجلى فى شرحه لديوانه المسمى « معجز أحمد » وفهم طه حسين لكليهما يعد بلورة معاصرة لأبرز أضلاع هذا الحوار الثلاثى . ومن ثم فإنه يكتسب حينئذ خصوصية فريدة ؛ لأنه يكشف عن العقل العربى إبان تكونه من جانب ، وعبر انبعاثه لمواجهة متغيرات الحضارة والتاريخ الإنسانى من جانب آخر .

ويتتبع الباحث مجموعة من المشكلات التى يتكشف عنها هذا الحوار ، ومن أهمها مشكلة العلاقة بين الشاعر وتراثه الفنى ، كما تجلت لدى القدماء من منظور « السرقات » ولدى المحدثين باسم « التناص » منتهيا بالتحليل الكمى إلى نتائج تعدل من المفاهيم النقدية السائدة ، ويقف كذلك عند جملة من الظواهر الأسلوبية المتصلة بتأويل المتنبى عند قارىء نموذجى متعاطف هو المعرى موضحا مدى خصوبة هذا التأويل . ويختار الباحث من مصطلحات الجهاز المعرفى النقدى المحدث كلمة « التماهى » ليصف بها موقف طه حسين من صاحبيه ، راصدا ما اعتبره من تطور ونضج فى مراحله المختلفة . كما ينتقى من بحوث جماليات التلقى بعض المبادىء التى تسلط الضوء على عمليات التفاعل فى القراءة بين بنية العمل الفنى ــ حيث يكمن ما يسمى بالقطب الفنى ، وحساسية المتلقى التى يتجلى عندها الوعى الجمالى بالظاهرة الأدبية . مطبقا هذا الإجراء على نقد طه حسين للشاعرين ، منتهيا إلى أنه قد استطاع مجاوزة مفهوم الانعكاس الذى كان شائعا فى عصره ليصل إلى مفهوم التماهى عمليا ، فى لحظات متقاطعة ، عبر قراءة تتفجر فيها جماليات النصوص وتلتقى فيها مصائر المرسل والمتلقى ، فتتحدد درجات الاستجابة ومستويات التأويل وعناصر الشعرية .

● وتأتى دراسة « فكرة الحب فى ثلاث روايات لطه حسين » التى يقدمها وليد منير لبحث التشكيل الجمالى للأفكار ، فتختار فكرة الحب بوصفها فكرة جوهرية فى الخطاب القصصى عند طه حسين لتتأملها على ثلاثة مستويات : الأسطورى ، والرومانتيكى ، والواقعى ، مقارنة بين هذه المستويات فى تفارقها وتداخلها على السواء . ومن خلال تحليل ثلاث روايات هى : (أحلام شهرزاد) ، و(الحب الضائع) و(دعاء الكروان) يحاول الباحث أن يرصد العوامل الثابتة والعوامل المتغيرة فى كل من صورة المرأة وصورة الحب . ثم ينتقل إلى بحث ما يسميه تعارضات الحب ؛ فيتناول الحب بوصفه ازدواجا فى التوجه ، ويدرس العلاقة بين الحب والمعرفة ؛ والعلاقة بين الحب والحرية . وينتهى الباحث إلى أن فلسفة الحب عند طه حسين تعبر عن نفسها فى نموذج الاختيار المؤجل ؛ فالصمت الشامل الذى يفترضه الخطاب الروائى بانتهائه على النحو الذى ينتهى به يدل فى صميمه على نوع من تأجيل الإجابة ومن ثم إرجاء الاختيار . إن الاختيار ، وهو أداة الحرية ، يلتبس بأنواع الضرورات ، ويصبح مجرد إمكانية فى زمن غير « الآنية » ؛ يصبح إزاحة إلى المستقبل . وينفذ الباحث بعد ذلك إلى جوهر التجليات الأسلوبية لفكرة الحب عند طه حسين ، تأسيسا على ما يدعوه بمفهوم « الاسترجاع » الذى يجعل من الاستدارة والتلمس مكانا للكلام وفعلا له على التوالى ، ويحدد هذه التجليات فى أربعة : التدويم ؛ ومعادلة الحالة الكلية بعلامة متكررة ؛ والإطناب الوصفى ؛ والمونولوج . ويتناول الباحث بعد ذلك الحالة الغنائية بوصفها تأكيدا لحساسية ناتئة تجاه الذات الفردية ، واضعا يده على الدلالة النفسية المتميزة لهذه الحالة وشارحا لها .

وأخيرا يربط الباحث بين فكرة الحب وفكرة المفارقة ، حيث إن مشهد الحب فى مجمله ــ حسبما يرى ــ هو مشهد المفارقة ؛ لكونه صراعا بين الحرية والضرورة . ويكمن جذر المفارقة الأصيلة ــ طبقا لتحليله ــ فى هذا التوتر المزدوج الذى ينشأ فى كلا من الاتجاهين بين الإحساس بما هو استجابة داخلية لمظهر خارجى ، وبين التجربة بما هى ممارسة أو خبرة محكومة بشروط الواقع .

وفى بحثها « خصوصية التشكيل الجمالى للمكان فى أدب طه حسين » ترى نبيلة إبراهيم أن المكان أكثر التصاقا بحياة الإنسان من الزمان ، وأن وجود الإنسان لا يتحقق إلا من خلال ارتباطه بالمكان ، وإحساسه الوثيق بهذا الارتباط . وانطلاقا من هذه الرؤية تحاول الباحثة أن تكشف عن خصوصية التشكيل الجمالى للمكان فى خطاب طه حسين ، خصوصا أن الزمن عند طه حسين ــ كما تقول ــ هو الفناء ، أو هو المسار الذى يؤدى إلى الفناء .

يسعى طه حسين فى كثير من الأحيان إلى كسر قيود المكان الحسى عن طريق ما يسميه « الخيال العاقل » مستعينا بحاسة الأذن . وهو يصنع نوعا من التداخل بين المكان الحسى والمكان الأسطورى من خلال عالم المعرفة ؛ إذ إن جدلية المكان عند طه حسين لا تتمثل بين الواقعى والترانسندنتالى ، بل بين الواقعى والأسطورى . إنها جدلية اللا والنعم . كما أنه يعمد إلى استخدام المفردات الزمانية استخداما مكانيا ، ومن ثم يكتسب الحسى المكانى لديه دورا دلاليا خطيرا ؛ إذ إنه يستقطب إليه ما عداه ويدمجه فيه . ويعمد طه حسين أيضا إلى تداخل الأمكنة فى بعض الأحيان كما فعل فى قصة (أحلام شهرزاد) وهو يدير فى هذه القصة ظهره للمكان الحسى الذى شغف بوصفه فى الأيام . أما فى بقية قصصه التقليدى فالمكان فراغ تملؤه الشخوص والأشياء ؛ وتكون مهمة البطل حينئذ أن يتبين موقعه من المكان وبين الناس والأشياء .

لقد دأب طه حسين على أن يوقف حركة الزمن مدة ليعيش بكامل حساسيته فى المكان الذى يزرع فيه شخوصه ؛ إنه نوع من تركيز الفكر والوجود النفسى فى بعد مهيمن على الأبعاد الأخرى فى القص . وفى ذلك من تأكيد ارتباط الذات بوجودها المتحرك الملموس المتحول المشخص ما فيه من عمق النفاذ وأصالة الإدراك .

● وينتقل مصطفى ماهر إلى محور آخر فى بحثه « طه حسين والأدب الألمانى » الذى يقع فى إطار الأدب المقارن ودراسات التفاعل والتداخل الثقافى ؛ إذ يعرض علاقة طه حسين بالأدب الألمانى بوصفه مفكرا ينزع إلى تأكيد صفة التكامل فى الثقافة الإنسانية . وقد تناول طه حسين بالدراسة أديبين ألمانيين هما « يوهان فولفجانج فون جوته » و« فرانتس كافكا » . ومجموعة الأفكار العامة التى يسوقها طه حسين فى هاتين الدراستين من الأهمية بمكان . وأبرزها الحاجة إلى الترجمة لنعرف ما نجهل من نظم السياسة ؛ والدعوة إلى التجديد وتمثل الحضارات الأخرى ، ضرورة الانتباه إلى ائتلاف الثقافات الإنسانية وتقارب رموزها على مستوى من المستويات ، وتراسل العلوم والفنون والمذاهب الفلسفية بين بعضها البعض . ويقف طه حسين طويلا أمام رأى جوته فى الإسلام وفى الإيمان ، محللا هذا الرأى ، ومجليا له ، كما يطبق طه حسين على « الديوان الشرقى » لجوته نوعا خصبا من النقد الذى تمتزج المفاهيم العربية فيه بالمفاهيم الأوربية ، وهو حريص على إبراز موضوعين : الأول بساطة الأحدوثة التى نسج حولها جوته القصة ؛ والثانى مجاراة جوته لهومير . وبهذا يضرب طه حسين مثلا للتفاعل الخلاق بين الأفكار والأشخاص والحضارات المختلفة . ويعرض الباحث لنقد طه حسين الشاعر الألمانى جوته فى أعماله ، مختلفا معه تارة ومتفقا معه أخرى ، ثم ينتقل إلى فكرة « الاستبداد الثقافى » فيعرض لتعاطف طه حسين مع « كافكا » الذى اضطهدت أدبه النازية ، ويضع إصبعه على الوتر الحساس فى اللقاء الثقافى بين الظروف الألمانية والظروف المصرية آنذاك .

لقد صور طه حسين مأساة « كافكا » واستخلص مشكلات الإنسان الغربى فى العصر الحديث ؛ فقدان الثقة ــ القلق ــ الخوف ــ الشك ــ البحث عن الأمن ــ السعى إلى حياة دينية صادقة . ويحاول طه حسين الربط بين كافكا وأبى العلاء المعرى خالصا إلى لب التوحد بين الشخصيتين الإنسانيتين . وأخيرا ينتهى الباحث إلى أن طه حسين فى اهتمامه بالأدب الألمانى كان يصدر عن تصور محدد المعالم ، فهو يدعو إلى اللحاق بالثقافة الإنسانية ، وهو ينقل هذا الأدب وفاء لدوره التنويرى ، وسعيا إلى خلق مناخ صحى من الفكر الحر والعلم الصحيح .

● ويختتم لطفى عبد البديع هذه الدائرة ببحثه « طه حسين ومصير النقد العربى » فيرى أن السؤال المستقبل عن هذا المصير هو أحق ما يسأل عنه الآن ، دون أن يكون فيه ما يوحى بالغض من قيمة الوفاء لطه حسين ، وهو الذى فتح أعيننا على مصير كنا نجهل أسبابه ودواعيه ، فلا معنى للتأتى لكتابات طه حسين ــ كما يقول الباحث ــ مع غيبوبة تحول بيننا وبين مغامرة الوعى المعاصر فى بحث الظاهرة الأدبية التى وقف طه حسين حياته عليها ، ودل فيها بكلامه على ما يجاوز كلامه ، أو تحول بيننا وبين ما يتطلع إليه هذا البحث من تحرير للظاهرة الأدبية تقتضيه ماهيتها على ما تتعين فى زمانها اللغوى الأصيل .

أما نهج التاريخ الذى يتقوقع فى الماضى ، بدعوى استقصاء ما يضاف إلى الذوات من مذاهب وأفكار ، دون مناجزة ما يترامى إليه من مصير ، فإنه يخون رسالته فى الكشف عما يكون لها من موقع فى نسيج الحاضر والمستقبل ، على

هذا العدد

ما تقتضيه الحقائق التى تنبىء عنها دون التجارب العابرة التى تذهب بذهاب الايام . وكثيرا ما يجئ هذا النزوع إلى التاريخ ـ فى تقدير الباحث ـ على الحقائق المتعالية التى لا يكون العلم علما إلا بها . ومعالم الطريق إلى هذه الحقائق المتعالية لها مكانها فى مغامرة طه حسين ، وهو الذى جعل من مذهب ديكارت نموذجا ومدخلا لبحثه فى الشعر القديم ؛ والأساس الذى وضعه ديكارت هو الأنا ، وفلسفته فلسفة موجهة نحو الذات ، فعلى صاحبها أن ينطوى على ذاته مرة فى حياته ، ويحاول فى داخل ذاته تقويض المسلمات من العلوم ، ثم يعيد بناءها من جديد ليصل إلى العلم الحق .

وأزمة البحث الأدبى التى أثارها طه حسين لم تكن ـ كما يقول الباحث ـ أزمة طارئة فى حياته الفكرية أملتها الظروف والمناسبات ، بل هى أزمة مستحكمة أدى إليها الجمود الذى ران على طرق التأتى إلى اللغة والأدب فى علوم العربية قرونا طويلة ، ولم تزل لها مظاهرها فى عصرنا الحاضر ، وإن كانت تتراءى فى صور شتى مغايرة للصور التى كانت عليها أيام طه حسين . ومن مظاهر هذه الأزمة ازدواج الثقافة ، والتعويل فى النقد على تاريخ الأدب وغيره من الوجهات التى تجعل الظاهرة الأدبية تابعة لغيرها ، فى حين أن كل كلام فى النقد ـ مهما تناءت به السبل ـ إنما ينبغى أن يكون مبناه عند الباحث على تعاطى اللغة الشعرية ، أى بحث الإشكال اللغوى . ومن هنا ينبغى البحث عن موقع طه حسين فى هذا الإشكال ، وعن المصير الذى آل إليه فى وقتنا الراهن ، وهذا ما يتوفر الباحث على تحليله ، مقدما ملامح القراءة الجديدة للنقد ، التى تحاول مجاوزة إشكالية ازدواج الثقافة وغيرها من المشكلات ، ومقدما كذلك مناقشة مستفيضة لقضية المواضعات النقدية بصفة عامة ، ومصطلح العلامة والدليل فى النظرية السيموطيقية بصفة خاصة ، مبلورا فى النهاية نموذجا لتأصيل المواضعات فى النقد العربى الحديث ، وموضحا ما انتهى إليه تحرير القول فى هذه القضية بحيث تتمخض لمطالب النقد الحديث مع الاعتداد بالظاهرة اللغوية ، وذلك ما لم يكن طه حسين عنه ببعيد ، وإن يكن قد أدار عليه كلامه فى السياق الفكرى لعصره .

● ويستهل على شلش دائرة جديدة فى محور هذا العدد ببحثه عن « سيرة العقاد الذاتية المبعثرة » ، حيث يرى أن العقاد كان يؤمن بالارتباط الوثيق بين الأدب وشخصية صاحبه ، وأنه مرآة لهذه الشخصية ولقد شغل نفسه بسير العظماء ودراسة شخصياتهم . وقد سرد العقاد فى روايته الوحيدة « سارة » تجربة ذاتية فى الحب ، وعلاقة معينة بامرأة مغمورة اسمها « أليس » وطرفا من علاقة أخرى بامرأة مشهورة هى « مى زيادة » . و« فى بيتى » ضمّن العقاد مادة وفيرة لسيرة حياته فى البيت بين الكتب ، ومع القراءة والكتابة . وهى مادة لا غنى عنها لفهم بعد من أبعاد شخصيته المتحفظة الرصينة كما جمع كتابا « أنا » و« حياة قلم » فصولا من أطوار حياته الثقافية بشكل عام .

ويرى الباحث أن العقاد قد بعثر سيرته الذاتية فى أكثر من كتاب ؛ إذ إنه لم يعتن بالتفرغ لجمع موادها فى عمل واحد . وبتحليل هذه السيرة الذاتية المبعثرة يضع الباحث يده على بعض السمات الجوهرية فى شخصية العقاد : النزعة الفردية ، الميل إلى الانطواء ، قوة الذاكرة ، حدة السلوك ، الاعتداد بالوقت ، الانضباط والنظام فى العمل . ويعتقد الباحث أن العقاد نفسه قد استخلص أهم ثلاث خصال فى شخصيته وهى التحدى والاستنارة والتدين وأشار إليها فى أقوال مختلفة . كما يحاول الباحث أن يلقى الضوء على الظروف الموضوعية التى أثرت فى شخصية العقاد ومنها الفقر والسجن والصراع السياسى . ويرى فى نهاية الأمر أن السيرة الذاتية المبعثرة للعقاد جديرة بأن تكون نواة لسيرة متكاملة فيها دلائل كثيرة على أن صاحبها عاش ثلثى حياته ـ على الأقل ـ فى صراع دائم مع عصره وظروفه ، ولم تكن حياته عادية فارغة بأى معنى من المعانى .

● وينتقل فتوح أحمد إلى دراسة « وجه المرآة ـ قضية الشعر عند العقاد » فيرى أن العقاد الشاعر وشعره كالمرآة فى استقبالها وعكسها لأشعة الضوء ، إلا أن الشاعر يعكس فى شعره أفكاره ومشاعره الصادقة ، ويستقبل ما يجعله ينتج هذه الأفكار والمشاعر على أكثر وجوهها حميمية وصدقا .

ويتناول الباحث مفهومات العقاد عن « الطبع » و« الصدق » و« الأصالة » بوصفها مفاتيح لشخصيته المستقبلة ، ويربط ذلك بمدى صفاء المرآة ونقاء مادتها . وثمة أمران لافتان للنظر فى مجال حركة هذه المفهومات ؛ الأول الارتداد

بالشعر إلى مصدر أعمق من الحواس ، والثانى الاقتران الشرطى بين الشعر والحقيقة . ويرى الباحث أن « الحقيقة الفنية » عند العقاد إنما ترادف الحقيقة النفسية ، التى تعنى تعبير الشاعر عن اللباب والجوهر فى الذات والأشياء . ويقدم العقاد « الباحث » على « اللغة » فى مسألة صياغة الشعر ، أى يقدم المعنى على الشكل ، ويرى العقاد فى « التشخيص » ، بمعنى بعث الحياة فى مفردات الوجود ، نبعا للطاقة الخلاقة فى الصورة الشعرية . ويرجع الباحث فكر العقاد الشعرى إلى روافده الرومانسية والرمزية عند الشعراء الأوربيين ، لا سيما مفهومه عن « الخيال الخالق » وعن الطبيعة الشعرية ، ثم يتساءل فى ختام بحثه عن أصالة مفهوم العقاد للشعر ، وعما أضافه هذا المفهوم لهيكل القيم فى نقدنا الحديث . وينتهى إلى أن العقاد فى « الديوان » و« ابن الرومى » و« شعراء مصر » كان مجددا ، وإن لم تسلم نظريته من زوائد المبالغة . وقد جمع فكر التجديد بينه وبين مطران ، غير أن مطران كان شاعرا مجددا أكثر منه داعية تجديد نظرى ، وخلاصة القول فى العقاد عند الباحث أنه مقلد مبتكر أو مبتكر مقلد ، وأنه يتصور المثال ويحاول السمو إليه ، وقد يطابقه ، وقد يقع غير بعيد عنه ، وقد لا يشارفه على الإطلاق .

● أما محمد عبد المطلب فيرى فى بحثه « الأفكار الأسلوبية فى نقد العقاد » أنه إذا كان الولوج إلى عالم العقاد عملية تحتاج إلى مجاهدة من نوع خاص ، لموسوعية إنتاجه ، فإن محاولة رصد أهم الأفكار الأسلوبية فى كتاباته يعد عملا شاقا ، حيث يتعين على دارسه السير فى اتجاهين متخالفين فى آن واحد ؛ الأول تجميعى والآخر تحليلى . وفى محاولة على هذا الطريق يقدم لنا الباحث دراسته التى تكشف عن أن مذهب العقاد النقدى ، وإيمانه بالمنهج النفسى ، كانا وراء كثير من الأفكار الأسلوبية العقادية .

فالفكر الأسلوبى يتحرك عنده من خلال مدخل نظرى بعينه ، يتمثل فى كون اللغة مرآة تعكس طبيعة أصحابها ، ثم تتوقف عند كل مبدع على حدة لتحدد خصوصيته ، نتيجة لتمايز المبدعين تمايزا يحقق لكل منهم شخصية مستقلة . وعلى هذا فإن العقاد يوحد بين حياة المبدع وفنه ؛ بمعنى أن الطبيعة الفنية الحقيقية هى التى تجعل فن الشاعر جزءا من حياته ، ويكاد هذا المدخل النظرى يسيطر على كثير من دراسات العقاد التطبيقية .

وحول مفهوم الصنعة والطبع يرى العقاد أنه يجب أن يكون التحرك التعبيرى له جماله فى ذاته ، وفيما يؤديه من وظيفة تلتزم بها طبيعته ، وليس فيما يضاف إليه من زخرفة شكلية مستعارة . ومن هذا المنطلق يتناول العقاد المبدعين فيحاكمهم بقدر اعتمادهم على الصنعة فى تشكيل قوالبهم ؛ فيسمح لبعضهم بدخول دائرة « الطبع » ولبعضهم بالانتظار فى دائرة « التكلف » وليست الصنعة مرفوضة كلها فى مفهوم العقاد ، وإنما يقبل منها ما يتصل بالطاقات الاختيارية . ذلك أن هذه الطاقات الاختيارية تكون محكومة عند المبدع بدوافع خفية تتجلى عن طريق تجسدها فى مفردات ذات مواصفات صوتية تعكس فيها دلالية معينة . وعن نظرة العقاد إلى ثنائية العلاقة بين الدال والمدلول يرى الباحث أنه اعتمادا على مقولات المناطقة والبلاغيين يفصل العقاد بين الاسم والمعنى من جهة والمسمى من جهة أخرى ، وإن كان يرى أن الأخير لا وجود له إلا فى الذهن . وبهذا يفسر اختلاف المعانى فى أذهان الناس للشىء الواحد ، وينتقل من ذلك إلى تفسير العلاقة بين الحرف ودلالته .

ويرى الباحث أن المزج بين الفردية والجماعية سمة واضحة فى إدراك العقاد للأسلوب ؛ حيث تتمثل الفردية فى خصوصية الانعكاس النفسى ، والجماعية فى عمومية الانعكاس البيئى . وعلى ذلك فإن التعامل النقدى مع الخطاب الأدبى يقتضى حركة مزدوجة تنظر إلى الداخل الخفىّ تارة ، وإلى الظاهر المحيط تارة أخرى . لترصد أثر هذا وذاك فى إنتاج الصياغة أولا ، ثم إنتاج الدلالة ثانيا ، وبغير ذلك لا يمكن أن يتحقق للشخصية الأدبية وجود فنى وبخاصة فى مجال الإبداع الشعرى . ولعل ما أبعد العقاد عن المنهج الأسلوبى فى تقدير الباحث هو تبنيه الكامل لعملية التقويم ، مما جعله يختار جملة من المواصفات التى تحقق الحسن إيجابا والقبح سلبا بتوافر شروط كلية أو جزئية ، مما جعله قريبا من المنهج البلاغى القديم ، مع مزجه ببعض العناصر من الفكر النقدى ، المستمد من الثقافة الغربية الحديثة .

● ويتناول إبراهيم السعافين فى بحثه « شعر العقاد والتراث » تحليل أثر المعطيات التراثية فى شعر العقاد ، وذلك عبر دراسة تفصيلية تقف عند الأغراض والمعانى ، والمعجم الشعرى والتراكيب ، والصور والإيقاع ، بغية عرض صورة كاملة لأثر التراث فى تشكيل بنية القصيدة لدى العقاد ، حيث إن موقف العقاد من شعراء الإحياء ، سواء من حيث الموضوعات التى نظموا فيها ، أو من حيث اللغة ، يجعل مقولاته النقدية فى حرج ، حين يتم استقراء ديوانه الضخم ، على نحو يدفع إلى التساؤل عن قدرة العقاد على الإفادة من نظريته الشعرية فى ابتداع لغة تختلف عن لغة الإحيائيين ، مع أنه كان قد نعى عليهم استخدام لغة لا تعبر عن ذواتهم ، ولا تحقق شعرا معاصرا ، يفى بحاجات النفس الإنسانية ، ويستلهم أحلامها ، ويعكس أشواقها .

هذا العدد

وبعد ، فهل استطاع العقاد وزميلاه ــ فى تقدير الباحث ــ أن يتخلصوا من التأثر بجماعة الإحيائيين ، وهل استطاعوا التوفيق بين مقولاتهم النقدية ومقدرتهم على تجسيدها فى تجربة فنية ؟ لقد كانت مثل هذه الأسئلة تدفع بالدراسة دفعا إلى ضرورة اختبار النظرية النقدية عند جماعة الديوان فى ضوء تجربة العقاد الشعرية ومدى ما يتجلى فيها من عناصر تراثية وإبداعية ، وهذا ما حاول البحث الإحاطة بأطرافه الممتدة .

● ويختتم عطاء كفافى ببحثه « طه حسين وعباس العقاد . . موازنة لبعض مواقفهما النقدية » المحور المزدوج لهذا العدد بتقديمه حلقة وصل يوازن فيها بين بعض المواقف النقدية لطه حسين والعقاد ، حيث يبدأ مقاله برصد مجموعة من النقاط المشتركة بينهما ، قبل الانتقال إلى تحليل موقف كل منهما على المستوى النظرى أولا ، ثم على المستوى التطبيقى ثانيا . ويرى الباحث أن طه حسين قد اهتم منذ وقت مبكر بدور علم النفس فى الدراسات الأدبية ، وأن دائرة النقد عنده كانت تتسع لتشمل ــ إلى جانب المبدع ــ الناقد والمتلقى أيضا . إلا أنه يلاحظ أن طه حسين قد انتقل بعد ذلك إلى الاهتمام بالاتجاه الاجتماعى ، ورفض الارتكاز على الاتجاه النفسى فى النقد الأدبى ؛ لهذا يتسم موقفه بشىء من التعارض على المستوى النظرى ، وإن كان فى المستوى التطبيقى قد نحا نحو الاتجاه النفسى .

أما العقاد ــ فى تقدير الباحث ــ فقد كان يفضل الاتجاه النفسى على غيره من الاتجاهات الأخرى فى دراسة الأدب والنقد . سواء عند تحديد المقاييس النقدية التى يعرض عليها الإبداع ، أو عند قيامه بإجراء البحوث والدراسات التطبيقية فى الأدب وتاريخه . وقد قام الباحث فى المجال التطبيقى بعرض نقد كل من طه حسين والعقاد من الوجهة النفسية للمتنبى وأبى العلاء من الشعراء القدامى ، ولحافظ وشوقى من الشعراء المحدثين . حيث أوضح أن نقد طه حسين يعتمد على خطوتين : الأولى يتلقى فيها النص بقلبه وذوقه ، مصاحبا له مستمتعا به . والثانية يعود فيها إلى النص بعقله وفكره ، فتكون النتيجة نقدا تمتزج فيه العاطفة والتذوق مع المعرفة والفهم .

كما كشف الباحث أنه إذا كانت آراء طه حسين النظرية تؤكد أن عنايته بالشعر أكبر من عنايته بالشعراء ، فإن دراساته التطبيقية توضح أن عنايته بالشعراء تفوق عنايته بالشعر ، مما دفعه إلى القول بتمسك طه حسين بالمنهج النفسى فى مقارباته التحليلية ، على عكس ما يبدو من آرائه النظرية المتعارضة .

أما العقاد فقد كان يدفعه عنصر العاطفة فى تطبيقاته إلى أن ينتقل من أسلوب الانفعال إلى أسلوب السخرية والتهكم ، أو من أسلوب النقد إلى أسلوب التنديد والتفنيد . وكان حين يكتب عن الشخصية التاريخية يعايشها فكرا وخيالا ، ويطيل تمثلها كأنها تقاسمه تجربته الحية . ومن هنا فإن الباحث ينتهى إلى نتيجة مؤداها أن العقاد يختلف عن طه حسين فى هذا الصدد ، إذ تبدو مقاييسه النظرية النفسية أكثر اتساقا مع تطبيقاته النقدية التحليلية .

التحرير

فصول

أنا المتكلم طه حسين

عز الدين إسماعيل

(١)

كل ما بين أيدى قراء العربية من كتابات تحمل اسم طه حسين إنما هو « كلام » طه حسين وليس كتابته . هذه حقيقة أولية بسيطة للغاية ، وربما بدت تحصيلا للحاصل . ولكن ما أكثر ما تكون الحقائق الأولية البسيطة ، المبذولة والمتداولة ، حجابا يحول دون التأمل فيها واستكناه أبعادها ، نتيجة لابتذالها وكثرة دورانها . والواقع أن هذه التفرقة الأولية بين « الكلام » و« الكتابة » لم تكن تشغل المهتمين بالدراسات الأدبية والنقدية فى بيئاتنا العربية فيما مضى ، ولعلها لم تبرز بشكل حاسم ولكن فى نطاق محدود إلا مؤخرا . لقد كان الدارسون طوال الزمن يدركون — على سبيل المثال — أن معظم شعراء الجاهلية ، وكثيرين غيرهم من شعراء صدر الإسلام والعصر الأموى ، لم يكونوا يكتبون شعرهم ، بل كانوا يقولونه ، ولكنهم لم يلتفتوا إلى أهمية هذه الحقيقة البسيطة المعروفة والمتداولة إلا منذ بضع سنوات[١] . وقد أثمر هذا الالتفات المتأخر رؤية جديدة لهذا الشعر ، وفهما أدق وأعمق لتقنياته وجمالياته بعامة ، ضمن أشياء أخرى . ولم يكن الشعر القديم وحده هو ما كان يقال قبل أن يتحول إلى كتابة ويصبح - عند ذاك - مقروءا ، بل كانت الخطابة كذلك ، لكنَّ أحداً لم يهتم بدراستها من تلك الوجهة ، أعنى على أساس من التفرقة بين ما هو كلامى وما هو كتابى . على أن الفكر الأدبى الغربى نفسه لم يلتفت إلى أهمية هذه التفرقة إلا فى غضون هذا القرن[٢] . وربما كان الدافع الأصلى لهذا الالتفات مرجعه إلى الاهتمام المتزايد بالتراث الشعبى الشفاهى[٣] ، حيث استبانت فى هذا التراث خصوصيات فى الأداء تميزه عن الأدب الكتابى .

ولسنا الآن فى صدد استعراض ما تبلور خلال البحث فى الفروق بين الشفاهى والكتابى من نظرية أو أكثر ، ولكننا معنيون هنا بما بين أيدينا من كتابات تحمل اسم طه حسين ، نعرف جيدا أنه لم يكتبها ولكنه « تكلمها » - إذا صح التعبير ، ونظنه صحيحا . ومن ثم فإننا نكتفى هنا بالتوقف عند فارق أول وأساسى ، ربما تولدت عنه الفروق الأخرى التى ستكشف عنها الدراسة فيما يتعلق بخصوصيات تلك الكتابات الكلامية . على أن هذا الفارق ليس مشتقا من قاعدة نظرية عامة وخارجية بقدر ما هو استخلاص تجريبى من واقع تلك الكتابات . ومؤدى هذا الفارق أن المتكلم يكون دائما وبالضرورة أقوى شعورا بذاته من الكاتب ؛ لأن الكلام لا يكون إلا فى حضور المستمع (الآخر) ؛ وهذا الحضور يشكل ضغطا على حضور المتكلم نفسه ، من شأنه أن يجعل « أنا » المتكلم فى حالة توتر إزاء الآخر . فهذا الـ « أنا » قد اختار أن يتكلم ، أو أنيط به الكلام ، والآخر الحاضر ينتظر ويترقب ويتلقى عنه ما يقول . فإذا لم يكن المتكلم فى هذه اللحظة قوى الشعور بذاته ، على نحو يتوتر معه « أناه » المتكلم ، اضطربت عملية الكلام ، وأثرت تأثيراً سلبيا على عملية التلقى . ولم يكن طه حسين يملك إلا أن يتكلم ؛ ومن ثم فإن الممارسة المستمرة لعملية الكلام عنده

(يكفينا أن نتمثل حجم ما بين أيدينا من كلام له حتى ندرك استمرارية هذه الممارسة) قد جعلته على وعى حاد بحضوره ، وشعور قوى بذاته .

هذه العلاقة بين طه حسين المتكلم والآخر المتلقى عنه من جهة ، ثم هذا الشعور القوى بالذات عنده من جهة أخرى ، هما ما تهدف هذه الدراسة إلى تفهم خصوصيات « المقول » عنده فى ضوئهما .

(٢)

وينبغى منذ البداية ألا نخلط بين حالتين من حالات التكلم فى علاقتها بالذات المتكلمة ؛ الحالة الأولى هى حالة الكلام — مجرد الكلام — من أجل إثبات الوجود (وهى الحالة التى تستبطن الفرار من الشعور بالصمت أو الموت) ؛ والحالة الثانية هى التى يكون فيها الكلام نفسه مؤكدا للذات ، أو دالا عليها ومبرزا لها . وهما حالتان مختلفتان وإن لاح بينهما تشابه . فى الحالة الأولى يتحقق الكلام بدافع المحافظة على الذات ، ولا أهمية للكلام فى ذاته ؛ وفى الحالة الثانية تتجسد الذات فى الكلام فيصبح بديلا عنها ، مشيرا فى الوقت نفسه إليها ، مكتسبا بذلك أهمية خاصة . على أن الأهمية فى هذه الحالة لا تقتصر على كون الكلام دالا على الذات المتكلمة ومبرزا لها فحسب ، بل تتصل أهمية هذا الكلام بالمقول نفسه من حيث هو « موضوع » يستتبع يقظة المتلقى واهتمامه وتفكره . وفى إيجاز أقول إن الكلام فى الحالة الأولى « افتعال » ، وفى الحالة الثانية « ضرورة » .

ما موقف طه حسين المتكلم بين هاتين الحالتين ؟

نستطيع أن نجيب فى اطمئنان بأن فعل الكلام عند طه حسين كان ضرورة فى المقام الأول . وما قد يترايء أحيانا لبعض القراء فى بعض المواضع من سمات تشى فى ظاهرها بأن وراءها شيئا من الافتعال فإن تفسيره إنما يتعلق بطبيعة عملية التكلم نفسها ، التى كانت وسيلته الوحيدة للقول دائما ، ولا علاقة له بالكلام لمجرد إثبات الوجود .

يقول طه حسين : « . . . إنما الكلام عبء أتخفف منه بالإلقاء أو الإملاء »[4] .

ولهذه العبارة أكثر من دلالة . وفيما يعنينا هنا فإنها تدل على أن طه حسين لا يلتمس الكلام التماسا لكى يملأ به فراغ الصمت ، وإنما يتحقق فعل الكلام لديه بعد أن يكون هذا الكلام نفسه قد تكون وملأ عليه أقطار نفسه فصار ضاغطا عليها . وكلمة « عبء » فى عبارته تدل على هذا المعنى . وعندئذ يصبح « التخفف » من هذا العبء ضرورة لا مهرب منها . ويصبح الكلام عندئذ ضربا من « التطهير » بمعناه الأولى ؛ أى إفراغ الزائد عن طاقة النفس على اختزانه . وعندئذ يصبح الإلقاء أو الإملاء (هل هما سواء ؟) هما الطريق إلى هذا التخفف ، أو هذا التطهير .

وفى هذا المستوى يبدو الكلام عند طه حسين كما لو كان ضرورة بيولوجية ، لا ضرورة أنطولوجية . لكن الأهم من هذا أن وعى طه حسين نفسه بهذه الحقيقة يدل دلالة كافية على شعوره اليقظ بالعملية الكلامية عنده ، وكيف أن هذا الكلام لا يأتى ابن لحظته أو عفو الخاطر — كما يقال ؛ وإنما يمر الكلام ، فى نفسه بمراحل تكوّن تنتهى إلى مرحلة نضج واكتمال يصبح معها إخراجه إلى حيز الوجود ضرورة . وربما بدا لنا أنه فى هذا الفهم كان متأثرا ببعض الأفكار المتعلقة بعملية الإبداع الفنى . ولا بأس فى أن يكون هذا المعنى واردا ؛ لأن كلام طه حسين الذى بين أيدينا هو فى أغلبيته العظمى أبعد عن أن يكون مجرد أداة توصيلية شاحبة لمعلومة ما أو فكرة ما ، وإنما هو — بالإضافة إلى هدفه التوصيلى — كلام له خصوصيته التى تتطلب من متلقيه — بل تفرض عليه — التوقف عندها . ومن ثم فإن ما يشبه الضرورة البيولوجية لكلام طه حسين يتلبس بضرورة أخرى إبداعية (جمالية) ، تجعل لهذا الكلام تمايزه وتميزه . ولا يجوز لنا فى هذا السياق أن نطرح السؤال عما إذا كان مقول كلامه الذى يلقيه أو يمليه هو نفسه ما كان يشكل عبئا ضاغطا على نفسه يلتمس الخروج ؛ لأننا نعرف أنه من العبث أن نوجه مثل هذا السؤال إلى سائر المبدعين للفن القولى وغير القولى ، ولكن المؤكد أن هناك علاقة ما بين صورة الكلام المنطوق ومصدره فى عقل صاحبه أو فى نفسه . وسوف يتضح لنا من خلال التحليل أن شكل الكلام فى تنوعاته المختلفة يظل استجابة لرغبة ما ، تجاوز أهداف التوصيل .

(٣)

وقد رأينا فى عبارة طه حسين السابقة كيف أنه يتخفف من الكلام بالإلقاء أو الإملاء . ومعنى هذا أن هناك حالتين إذن تصاحبان النشاط الكلامى عنده ؛ فهو إما أن يلقى الكلام إلقاء ، وذلك فى المحاضرات ، سواء منها ما كان فى قاعة الدرس على جمهور محدود نسبيا من الطلاب ، أو كان فى قاعة عامة على جمهور عريض من المثقفين تتفاوت فيه المستويات بالضرورة ؛ وإما أن يمل الكلام على شخص بعينه ، فى المكان والزمان اللذين يختارهما .

وهنا ينبغى أن نلاحظ أن الكلام فى الحالة الأولى يوجه إلى جماعة من الناس ، قلوا أو كثروا ، فى مكان مفتوح ، وفى إطار زمنى محدد ، هو زمن الدرس أو زمن المحاضرة . والجمهور فى هذه الحالة إنما كان يجيء ليستمع ويتلقى ويتفهم ويتدبر ؛ وهو لذلك طرف جوهرى فى الواقعة الكلامية ؛ وسوف نرى فى موضع لاحق دوره أو أثره على الأداء الكلامى عند طه حسين . أما فى الحالة الثانية فإن الممل عليه شخص مفرد ، يفترض فيه أن يكون حياديا فلا يكتب إلا ما يمل عليه . والزمن فى هذه الحالة مفتوح ، لا تحدده سوى قدرة الممل — وهو طه حسين — على الاستمرار فى الكلام أو الإملاء .

وهكذا يتضح أن الحالتين اللتين يمارس فيهما طه حسين الكلام ، الذى يتحول عن طريق الآخرين إلى كتابة ، مختلفتان كل الاختلاف ، من حيث طبيعة المتلقى أو المتلقين ، ومدى فاعليتهم ، ومن حيث المساحة الزمنية المتاحة للكلام . فهل كان

لهذا الاختلاف بين ما لابس حالة المحاضرة وحالة الإملاء أثر فى طبيعة المحاضرة نفسها ، وفى طبيعة الكلام الممل ؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تقتضى استقراء فى المادة الكلامية التى ألقاها طه حسين فى شكل محاضرات ، سواء أكانت للجمهور العام أم للطلاب ، والمادة الكلامية التى أملاها إملاء . ونستطيع فى هذه الحالة أن نعد المقالات التى كان طه حسين ينشرها فى الصحف والمجلات ، وكذلك أعماله الإبداعية (القصصية) بصفة خاصة ، المجال الذى كان يمارس فيه الكلام إملاء . والمفترض أن يكون لتنوع هذه المادة الكلامية ، واختلاف الظروف الخارجية المصاحبة لها ، أثرهما فى تشكيل الأداء الكلامى عند طه حسين . وسوف تتضح الإجابة عن ذلك السؤال من خلال عرضنا لعينات كافية من كلام طه حسين فى إطار المحاضرة والمقال والعمل القصصى ، بأن المتكلم فى كل هذه الحالات شخص واحد لا يتغير ، هو طه حسين .

(٤)

يلفتنا كذلك فى قول طه حسين« إنما الكلام عبء . . » أنه كان يدرك جيدا أنه آخر الأمر يمارس الكلام لا الكتابة . ثم إذا هو يلفتنا إلى خصوصية هذا الكلام ، وأهم من هذا إلى وعيه الواضح بهذه الخصوصية ، وذلك عندما يتحدث عن جماعة الطلاب الذين كانوا يقيدون كلامه ، بلفظه حينا ، وبمعناه حينا ، وأنهم فى الحالة الثانية كانوا يؤدون ما فهموه بألفاظ من عند أنفسهم ، ثم يقول : « واجتهدوا فى أن تكون هذه الألفاظ مقاربة لما تعودت أن أقوله »(٥) ، (التأكيد من عندى) .

معنى هذا أنهم كانوا يعرفون طريقته فى قول مايريد أن يقول ؛ فإن ندّ عنهم تقييد لفظ كلامه فى موضع لم يعجزهم استحضار الوجه الذى كان من الممكن أن يكون عليه نص هذا الكلام ؛ وذلك لكثرة ما اعتادوا سماعه منه ، ونتيجة لما ألفوه من معجمه وتراكيبه . وما كان ذلك ليتيسرّ لهم لو لم تكن تراكيبه ومفردات معجمه كثيرة الدوران فى كلامه ، ولو لم تكن لها مشخصات وخصائص محددة ومتميزة . وسوف يتضح لنا مصداق هذه الحقيقة عندما نعرض لبعض هذه التراكيب ، وكيف أن صيغة من صيغه المألوفة ، من حيث هى تركيب ومن حيث هى مفردات ، يمكن أن تحل مكانها صيغة أخرى من صيغه المألوفة كذلك .

والمهم الآن هو أن طه حسين نفسه كان،مدركا لهذه الحقيقة . وأهم من هذا أنه كان يعى أن له عادات كلامية تعودها ، وأنه شديد التنبه إلى هذه العادات . وكما تفرض هذه العادات نفسها عليه ، شأن كل عادة ، كذلك يستطيع هو أن يمارسها مختاراً متى شاء . إنها بمثابة الرصيد المختزن فى الذاكرة ، الذى يئول إليه طه حسين فى أثناء ممارسته الكلام . ولن نذهب بعيدا عندما نقول إن هذه العادات كانت لها الهيمنة شبه المطلقة على ذلك الكلام ؛ فنحن نخرج فيه من عادة إلى عادة ، على نحو يكاد يكون متصلا .

(٥)

ولعله من الواضح ونحن نؤكد حقيقة طه حسين المتكلم ، التى كان هو نفسه يعيها وعيا كافيا ، أننا لن نعنى به متكلما فى كل حالة ، أى فى أموره المعاشية وفى حياته الخاصة ؛ فكلامه اليومى — إذا صح التعبير — غير مسجل ، ولو أنه كان مسجلا لما عنينا به إلا من حيث ما قد يكشف لنا من دلالات فى ذلك الضرب الآخر من كلامه الذى هو موضوع بحثنا ، والذى كان يلقيه على جمهور أو يمليه . ولأن هذه الدراسة ستكشف لنا عن أن ما كان يمليه إنما يلحق بما كان يلقيه فإننا سنعد الواقعة الكلامية المحورية عنده هى واقعة الإلقاء . والحق أن الواقعة الكلامية تتجلى فى صورتها المكتملة فى حالة اللقاء بين طه حسين المتكلم وجمهور المستمعين .

إننا عندما نتكلم لا نلتفت إلى ما نقول . ونحن كذلك سرعان ما ننسى أغلب ما قلناه أو استمعنا إليه بمجرد الفراغ منه . وهذا أمر طبيعى ؛ لأن الكلام — كما تقول الأجرومية — « لفظ مفيد » ، وفى اللحظة التى تتحقق فيها الفائدة يكون اللفظ نفسه قد تلاشى(٦) ؛ لأن اللفظ هو مجرد صوت ، أو نسق محدود من الصوتمات ، منبسط على مساحة محدودة من الزمن ، فإذا فرغنا منه لم يعد له وجود ، خصوصا إذا كانت الفائدة المرجوة قد تحققت ، بتوصيل المعلومة ، أو بتحصيلها من قِبَل المستمع . ومن هنا يلاحظ أنّ المستمع إذا لم يتمكن من تحصيل الفائدة يستعيد من المتكلم اللفظ نفسه . على أن الغالب فى استعمال الكلام — حتى فى الحياة اليومية — ألا يقتصر الهدف منه على توصيل المعلومة ، بل يصحب ذلك فى كثير من الأحيان الهدف إلى التأثير فى المستمع وإقناعه . ومن هنا تتغير وسائل التأثير والإقناع فى عملية التكلم / الاستماع من حالة إلى حالة ، وتكتسب حيويتها . وقد تلعب بعض العناصر غير الكلامية دورا فى هذا التأثير (الممثل أو المؤدى نفسه) ، ولكن الجزء الأكبر والأساسى فى عملية التأثير والإقناع تكون أيضا كلامية ، وترجع — بلاشك — إلى الطريقة التى نركب بها كلامنا .

وإذا كان هدف التأثير والإقناع يتحقق على نحو أو آخر فى الكلام اليومى بصورة عفوية أو مقصودة ، فأحرى به أن يتحقق ، أو أن يصبح تحققه ضروريا ، فى حالة الخطاب الموجه من شخص إلى جمهور .

إن الواقعة الكلامية تنبنى — فى المألوف — من أربعة عناصر : متكلم ؛ وخطاب يصدر عنه ؛ ومخاطب ؛ وموضوع يدور حوله الخطاب . والخطاب نفسه ينطوى على ألوان ثلاثة من النشاط : نشاط التلفظ والتعبير ؛ ونشاط التأثير فى المخاطب واستمالته ؛ ونشاط يتعلق بإدراك حقيقة ما فى الواقع الخارجى . ويأخذ الخطاب شكله الخاص ونبرته الخاصة وفقا لموضوعه من جهة ، وبصفة خاصة وفقا للكيفيات التعبيرية التى تتجه إلى التأثير فى المخاطب واستمالته من جهة أخرى . ولا ينبغى أن نتصور أن المخاطب طرف سلبى فى بنية الواقعة الكلامية من حيث هى كل ، أو بنية الخطاب نفسه ؛ فالواقع أن حضوره لازم لالتئام الواقعة الكلامية ، كما أن له

حضورا — وإن يكن ضمنياً — فى الخطاب كذلك . ذلك بأن الخطاب الناتج عن الواقعة الكلامية « ينطوى فى داخله على انعكاسات من المتكلم ، ومن مخاطبه ، ومن ذلك الجزء من العالم الذى يكون موضوع اهتمامه »[(٧)] .

ولما كانت الواقعة الكلامية تنطوى بالضرورة على متكلم ومخاطب فإن ضمير المتكلم « أنا » يقف فى هذه الحالة مواجها لضمير المخاطب « أنت » ، سواء أكان المخاطب فردا أم جماعة ، وسواء أكان المخاطب حاضرا فى الوقعة حضورا فعليا أم كان حضوره متصورا من قبل المتكلم (لا تقل حالة الحضور المتصور فاعلية عن حالة الحضور الفعلى) . وتظل « أنا » المتكلم هى الممثلة للحضور الكامل . وفى الواقعة الكلامية النموذجية ، التى يكون فيها طه حسين متكلما وجمهور عريض من الناس مستمعا ، تبرز « أنا » المتكلم بروزا لافتا ، وتكون المواجهة صريحة بين الـ « أنا » والـ « أنتم » ، وتظل هذه الـ « أنا » محتفظة باستقلاليتها (ولم لا أقول بترفعها ؟) عن الأنت فلا تندمج فيه ، بحيث تزول آثار الطرفين إلى أبعد حد ، ولا يبقى إلا الموضوع سيدا للخطاب كله ، كما هو الشأن فى حالة الكتابة . ومن ثم ينحل التأثير الناشىء من الخطاب لدى جمهور المستمعين فى الإعجاب بأنا المتكلم (لأمر ما كان كثير من الناس يذهبون إلى محاضرات طه حسين فى الجامعة وفى غيرها لمجرد الرغبة فى الاستماع إليه) .

ولننظر كيف كان بروز هذا الأنا فى بضع صفحات فحسب من محاضرة عامة واحدة ، نشرت فى مستهل كتابه « من حديث الشعر والنثر » .

يقول : « وأنا استطيع أن أؤكد لكم . . .
وأنا واثق . . » (ص ١٦) .
ويقول : « أما أنا فلست أنكر أن . . .
ولكنى مضطر أن أعترف . .
وأنا أذهب إلى أبعد من هذا . . » (ص ١٨) .
ويقول : «أما أنا فأعتقد . .
لا أكاد أعترف إلا . . » (ص ١٩) .
ويقول : « . . فأنا واثق . . » (ص ٢٠)[(٨)] .

ولعله من الواضح أنّه إلى جانب طغيان الأنا فى هذه الأمثلة هناك صيغة تكررت لكى تبرز الأنا الواثقة (أنا واثق) . وأهم منها تلك الصيغة الأخرى التى تكررت كذلك ، والتى تؤكد فيها الأنا تفردها بين الآخرين (أما أنا . .) .

أما فيما يتعلق بالمخاطبين (الأنتم) فإن لهم حضورا بارزا فى المثال الأول ، وإن كان الفعل (أؤكد) مازال مسنداً إلى ضمير المتكلم نفسه (الأنا) . وهذا هو الوضع الطبيعى الذى لافكاك منه لأى متكلم يوجه خطابه إلى الآخرين ؛ فالأنا هنا تقرب من الأنتم بفعل التأكيد . لكن الشعور باستقلال الأنا من جهة ، ووقوفها من الجمهور موقف الموجه من بعد من جهة أخرى ، يتجليان فى أمثلة أخرى من المحاضرة نفسها .

يقول : إذا قرأتم قصيدة من شعر جرير أو الفرزدق أو الأخطل ، فأنتم ترون العرب فى البادية . . . » (ص ١٦) .

ويقول : « فأنتم عندما تستعرضون الشعراء الذين امتازوا فى القرن الثانى ، والذين تفخر بهم الحضارة الإسلامية ، والذين كانوا جمال بغداد والعراق ، تجدون كثرهم إما من الفرس وإما من الموالى . . . » (ص ١١) .

ويقول : « . . ذلك أنكم عندما تريدون أن تدرسوا تاريخ الأدب الفارسى الحديث ، ستجدون أن هذا التاريخ يبتدىء فى القرن الرابع للهجرة » . (ص ١٨) .

وهكذا تنبىء الواقعة الكلامية هنا عن موقفين مفترقين : فإما أن تعلن الأنا صراحة وبصورة حادة عن وجودها المستقل والمتميز ؛ وإما أن تقف على بعد موجهة للآخرين . ثم يأتلف هذان الموقفان فى أنهما كليهما يرسمان حدا فاصلا بين الأنا والأنتم . أما التركيب « أنا / أنتم » ، الذى ينحل فى الـ « نحن » فقليلا ما يعرف طريقه إلى خطاب طه حسين ؛ وإلا كنا نتوقع منه مثلا أن يقول : « ونحن إذا قرأنا قصيدة من شعر جرير . . . » ، أو يقول : « فنحن عندما نستعرض الشعراء . . . » ، أو يقول : « . . ذلك أننا عندما نريد أن ندرس تاريخ الأدب . . . » .

وقد يؤول موقف طه حسين هذا من جمهور المستمعين إليه بأنه فرط شعور منه بحضورهم ؛ ولن يكون ذلك موضع خلاف ، ولكن هذا لن يمنع فى الوقت نفسه تقرير حقيقة أن المتكلم يضع أناه فى بؤرة الاهتمام ، صراحة أو ضمنا ، وكأن جمهور المستمعين يتسمعون خلف صوت طه حسين المباشر إليهم صوتا خفيا يتردد فى كل لحظة قائلا : أنا المتكلم طه حسين !

(٦)

يغلب على ظنى الآن أننا لا نستطيع المُضِىَّ فى كلام طه حسين بمنأى عن فكرة الأنا عنده ؛ فالأنا عنده قد تظهر فى كلامه صريحة وحادة ، على نحو ما رأينا وما سنرى ؛ وقد تصطنع نوعا من التخفى يتم فيه إسقاطها على الآخرين .

هذا مقال قصصى له — إذا جاز التعبير — تحت عنوان « طيف » بدأه بالحديث عن لقاء بين اثنين صديقين عند أحد القبور ، كان مفاجأة لكليهما عقدت لسانيهما عن الكلام ، حتى ظهر صديق ثالث لهما يقصد إلى القبر نفسه فيعروه ما عراهما من الذهول والوجوم . وكان لابد لهم أن يتساءلوا : كيف اتفق لهم أن يسعوا إلى ذلك المكان فى وقت واحد ، لما ينطوى عليه ذلك من الغرابة . وهنا يتجه طه حسين إلى المخاطب قائلا : « وقد تسألنى أنت عن سعيهم إلى ذلك المكان الموحش فى الصحراء ، ووقوفهم عند ذلك القبر الذى لم يقم إلا منذ أمد قريب . . . »[(٩)] . ثم يستأنف قائلا : « ولست أكره أن أقص عليك مصدر هذا كله ، ولكننى أعتقد أنك ستدهش لما أقص عليك من قصص ، وتستنكر ما أسوق إليك من حديث ؛ فأنت وما شئت من الشك ؛ وأنت وما أحببت من الثقة ، وإنما

الشيء الذى أطمئن إليه أنا كل الاطمئنان ، هو أن إنما أحدثك بشيء قد وقع ، وأصور لك فى هذا الحديث أمرا قد كان »[١٠] .

وواضح هنا أن المخاطب لم يكن حاضرا حضورا فعليا ، ولكن طه حسين يستحضره (كان فى وسعه أن يمضى فى سرد أحداث القصة دون هذه الانعطافة) ، ومع ذلك لم ينطو استحضاره إياه على أدنى اكتراث له ، بل كان استحضار الأنت — فيما يبدو — مجرد تكأة لإبراز « أنا » المتكلم ، الثقة والمطمئن : « وإنما الشيء الذى أطمئن إليه أنا . . » . لقد ألقى على ذلك المخاطب مسئولية الاندهاش لما يستمع إليه واستنكاره ؛ ولم يكن المخاطب نفسه فى شيء من ذلك . والأمر كله لا يعدو تلبس طه حسين لحالة الخطاب ، التى تسمح ببروز « أنا » المتكلم والإعلان عن حضورها .

لكن هذه الأنا تختفى اختفاء ظاهريا حين يسند الكلام إلى الآخر ، ثم تعود فتكرر الكلام نفسه ، على نحو يشير إلى أن الحالة الأولى لم تكن سوى ضرب من الإيهام . يتجلى هذا فى وضوح فى مقال آخر لطه حسين بعنوان « الصيف » ، يستهله بقوله : « فصل الكلال والملال والكسل ، والعجز عن كل نشاط وعمل . كذلك قال صاحبى حين سألته عن رأيه فى الصيف »[١١] . وفى هذا إقرار واضح وصريح بصدور ذلك الوصف لفصل الصيف عن شخص آخر غير المتكلم ، يضفى عليه المتكلم صفة الصاحب (لذكر هذه الصفة مغزى خاص حين نتذكر فكرة الصاحب أو الصاحبين لدى الشعراء العرب القدامى ، الذين عرفهم طه حسين معرفة جيدة ، والذين أصبح من الواضح تفسير موقفهم هذا بأنه حديث باطنى يتوجهون به إلى أنفسهم) ، ولكننا قبل أن ننهى قراءة الصفحة الثالثة من هذا المقال نجد المتكلم — طه حسين — يقول : « وأعترف أن الصيف هو أبغض فصول السنة إلىّ . . . ذلك أنى لا أطيق القيظ إلا فى جهد جهيد ، وعناء شديد ، ومشقة شاقة ، تضيق به نفسى ، ويخلق له قلبى ، ويعقد له لسانى ، ويضطر له عقلى إلى جمود منكر لا أمل معه فى تفكير أو فى شيء يشبه التفكير . . . »[١٢]،وكأنه فى هذه الفقرة يشرح ما أجمله فى مستهل الكلام على لسان من زعم أنه صديقه .

وهذا الشاهد يبرز لنا كيف أن طه حسين قد يسقط أناه على الآخر الغائب (الهُوَ) ؛ فهو الذى تكلم فى الحالين ، وهو الذى صاغ الوصف كما يحلو له . يدعم هذا أننا لانجده يتحدث برأيه فى أى موضع آخر عن فصل الصيف إلا قال مايشبه هذا الكلام (من المفارقات الطريفة أن نجد طه حسين يتكلم بضمير المفرد الغائب (هو) فى الحالة التى كانت أشد اقتضاء لاستخدام ضمير المتكلم المفرد (أنا) ، وأعنى بذلك ترجمته الذاتية فى « الأيام » ، لكن تفسير ذلك وتبريره قد يذهب بنا بعيدا) .

وفى مقال آخر بعنوان « القرين ، أو من يوميات وزير قديم »[١٣] ، يلجأ طه حسين فى الإفصاح عن أناه إلى حيلة الحوار مع المخاطب ، الذى هو آخر الأمر صوته الداخلى ، مستغلا فكرة « القرين » التراثية . وهو يمعن فى الإيهام بأنه إنما كان يدير الحوار مع شخص حقيقى حين أبى إلا أن يظهر ذلك القرين متجسدا ولم يكتف به مجرد صوت يهمس فى داخله (وهو على كل حال لم يكن ليراه) .

على أن هذا المقال ينطوى على شيء آخر مهم ، يكشف لنا بوضوح عن وعى طه حسين بذاته ، وتقديره لنفسه ، وكيف أن له من المزايا ما يفرده عن غيره من الناس ، هذا الإفراد الذى انعكس — كما رأينا من قبل — فى بعض صيغ كلامه ، والذى سيتأكد — فيما بعد — من خلال الإلمام بعاداته الكلامية الخاصة ، أو لنقل منذ الآن بخصائصه الأسلوبية المتميزة . إن « القرين » فى هذا المقال يحيى فى نفس طه حسين ذكريات كان قد أنسيها ، بعضها سار وبعضها مؤلم (من المهم أن نتنبه منذ الآن إلى هذه القسمة ، أو هذه الثنائية الضدية) ، ثم يعقب طه حسين نفسه على ذلك بقوله : « وكل إنسان فو خطر (التأكيد من عندى) يحتفظ فى نفسه بألوان من هذه الذكريات الخاصة ، التى يتخذها مادة لما يخلو إليه بين حين وحين من النعيم والجحيم ؛ ويتخذها مادة لهذا الغذاء الروحى الذى يتيح للرجل المثقف (التأكيد من عندى كذلك) أن يعيش وأن يشعر بأنه ليس كغيره من الناس »[١٤] . فهو إذن يعد نفسه من أولئك النفر المهمين ذوى الشأن ، الذين يحفل تاريخهم بالأحداث ، السار منها والمؤلم ؛ وهو كذلك نموذج الرجل المثقف ، الذى يتيح له زاده الروحى أن يعيش متفردا ومتميزا بين الناس ، وأن يشعر بهذا التفرد وهذا التميز .

ولطه حسين مقال بعنوان من « لغو الصيف إلى جد الشتاء »[١٥] ، يعرض فى مستهله لحياة الفتور والكسل التى يعيشها عامة الناس فى مصر خلال فصل الصيف ، والتى يتضاءل فيها إنتاجهم ، ويكثر فيها اللغو نتيجة لذلك ، حتى إذا جاء فصل الشتاء تغيرت الأوضاع ، وأقبل الناس على العمل فى همة ونشاط ، وتفتحت الآمال والرغبات التى ربما ضاقت عنها الحياة . ومع ذلك تتجدد مع فصل الشتاء واجبات الحياة التى تزاحم الرغبة فى العمل المثمر الجاد ، وتفرض نفسها عليها ، حتى لتصبح معطلة لها . ثم ينتقل السياق من عموم الرصد إلى خصوصية التجربة ؛ فيأتى من الحديث بعد ذلك هو خاص بطه حسين وأشباهه ممن يجدون أنفسهم موزعين بين همومهم العقلية الخاصة وواجباتهم الاجتماعية . وقد يكون الصيف عذرا لكسلهم العقلى ، واقتصارهم على لغو الحديث ؛ فما عذرهم إذن فى فصل الشتاء ؟ :

« أما فى الشتاء فعذرنا أبلغ منه فى الصيف . وكيف تريدنا أن نفرغ للعمل ، ونخلص للإنتاج ، ونؤدى واجباتنا مشغوفين بها ، مقبلين عليها ، وحولنا من المغريات ما لا تقاومه إلا نفس سقراط أو أشباه سقراط ؟ ومن يدرى لعل سقراط لو عاش فى أيامنا ، واضطرب فى بيئتنا ، لكان رجلا مثلنا ، تصرفه المغريات عن أن يعرف نفسه بنفسه ، وعن أن يولد نفوس محاوريه ، ويخرج منها كل ما احتوت من حقائق العلم والحكمة . . »[١٦] .

وإلى هنا يبدو ظهور شخصية سقراط مجرد استطراد يحتج به على

القضية الأساسية ،وهى عدم قدرة طه حسين وأمثاله على مقاومة مغريات الحياة الاجتماعية وواجباتها الضرورية ؛ فبروزه فى هذه اللحظة لا يعدو أن يكون تمثيلا كنائيا عارضا . ولكننا لا نكاد نمضى فى قراءة المقال حتى ندرك شيئا فشيئا أن سقراط قد أخذ يحتل بؤرة الاهتمام بقدر ما يختفى صوت طه حسين فى حديثه عن نفسه وعن أمثاله . ثم تأتى اللحظة التى ندرك فيها الخدعة الذكية ، التى تماهى المتكلم عن طريقها مع الشخصية التاريخية المستدعاة ، فإذا هو يتحدث عن نفسه ، ويفضى بكل همومه ومتاعبه ، شأنه فى هذا شأن الشعراء المحدثين ، حين يلبسون أقنعة الشخصيات التاريخية أو الأسطورية ليقولوا من خلالهم مالا يرغبون فى قوله ، أو مالا يجرؤون على الإدلاء به بألسنتهم .

وأول ما يلفتنا إلى هذا تحول طه حسين من الحديث عن نفسه بلغة مباشرة إلى حديثه عن العلاقة بين سقراط وزوجته ، حيث يقول : « وقد زعموا أن امرأة سقراط كانت مسلطة عليه ، وأنه كان يخافها خوفا شديدا ، ويشفق منها إشفاقا لا حد له » . ثم يتخذ طه حسين من هذه الحقيقة ركيزة لاستعراض ما يكون عليه وضع زوجها سقراط إذا هى كانت تعيش معه فى القاهرة فى القرن العشرين ، وما يقع على كاهل سقراط من التزامات اجتماعية تفرض عليه فرضا على حساب مشاغله الفكرية الخاصة ، فهى ستتخذ لنفسها يوما فى كل أسبوع لاستقبال الزائرين والزائرات ، وستحرص على أن يظهر العلماء والأدباء وأصحاب الفن فى بيتها مرة فى كل أسبوع ، حتى تظل مرفوعة الرأس بين صديقاتها ، وستنفق سحابة النهار فى الإعداد لهذه اللقاءات ، وسيكون سقراط مطالبا بمشاركتها فى النهوض بذلك كله ، وفى المشاركة فيما يدور من أحاديث فى هذه اللقاءات ، ترضى عنها نفسه أو لا ترضى ، وفى إنفاق المساء معها كل يوم ، منتقلين من دار لدار ، ردا للزيارة ، ثم الاختلاف بعد ذلك إلى دار لمشاهدة العروض حتى يراهما الناس .. إلخ .

وطه حسين فى هذا كله يقدم صورة تفصيلية — تنطوى على شعور بالضيق والمرارة — لأثر المواضعات الاجتماعية فى حياته الخاصة ، وما تفرضه عليه من التزامات معطلة لنشاطه الفكرى الخاص ، وإن كان ذلك كله قد أسقط من خلال سقراط وزوجته المسلطة عليه .

ولا حاجة هنا إلى تأكيد أن « أنا » المتكلم طه حسين ، التى حاولت التخفى وراء شخص سقراط ، قد أعلنت عن نفسها فى كل إشارة وكل كلمة .

وقراءة هذا المقال لابد أن تكون مقدمة لقراءة عمل قصصى لطه حسين ، على ما قد يبدو بينهما من تباعد ، هو « أحلام شهر زاد » . فهذه القصة تصور العلاقة بين شهريار ، بعد أن كف عن دمويته وأصبح مفكرا فى الحياة والكون وفى القيم الإنسانية ، وزوجته شهريار الحبيبة الغامضة ، التى تجلب إلى نفسه السرور كما تسبب له فى الوقت نفسه التعاسة . هى إذن علاقة خاصة بين زوجين من نوع خاص ، شأنها شأن العلاقة بين سقراط وزوجته . وكما أعلنت « أنا » طه حسين عن نفسها من وراء قناع سقراط ، فإنها تعلن كذلك عن نفسها من وراء قناع شهريار ، وربما كان الجزء الخاص بحلم الجزيرة فى هذه القصة ، الذى صحبته فيه شهرزاد لتملأ نفسه من جمال الطبيعة ، أكثر أجزاء هذه القصة إفصاحا عن تلك الأنا .

وقد أسهبنا فى استعراض الأشكال المختلفة التى حاولت فيها « أنا » طه حسين المتكلم أن تتخفى على نحو أو غيره ، ولسبب أو لآخر ؛ لكننا رأينا كذلك كيف أنها فى كل محاولات التخفى كانت ماتزال هناك ، تعلن عن حضورها .

(٧)

هذه الأنا البارزة والمتفردة استطاعت — على مستوى الكلام (الذى لم تكن تملك غيره) — استطاعت أن تشتق لنفسها فى إطار اللغة العام طرقا خاصة ، وأن تضع لنفسها خططا واستراتيجيات لبناء الكلام على أنحاء بعينها ، نعرفها إجمالا ونحن نطالع كلاما لطه حسين دون أن يذكر اسمه فتقول : هذا كلام طه حسين ، ويحق لنا أن نتعرفها الآن تفصيلا ، قبل أى بحث فى بواعثها ودلالاتها ، وقبل أى استخلاص يتسم بالتعميم .

وفيما يلى استعراض لطرائقه الكلامية مصنفة تحت عناوين فرعية :

١ — التكرار :

والتكرار خاصية عامة وسائدة فى كلام طه حسين ، وله فى كلامه أشكال مختلفة :

أ — تكرار نسق كامل من العبارات :

« ولست أدرى ماذا أصنع ليشعر القارىء أنى مخلص كل الإخلاص ، صادق كل الصدق ، بعيد كل البعد عن التكلف فيما أقول ، وأنى كذلك مخلص كل الإخلاص ، صادق كل الصدق ، بعيد عن التكلف حين أقول : إنى لا أحب شيئا كما أحب نقد الناقدين لى ... »[١٧] .

ب — تكرار صيغة من صيغ المبالغة المرتكزة على « أفعل التفضيل » :

يقول عن الأدب العربى : « .. كان يحمل فى نفسه طبيعة خصبة إلى أقصى ما يمكن من الخصب ، غنية إلى أقصى ما يمكن من الغنى »[١٨] .

هذا بدلا من أن يقول : « .. كان يحمل فى نفسه طبيعة غاية فى الخصب والغنى » ؛ فقد كرر صيغة « إلى أقصى ما يمكن من » .

ويرتبط بهذا ولع طه حسين بأفعل التفضيل ، وتكراره — من ثم — لهذه الصيغة ، وتوظيفه إياها فى معنى المفاضلة حينا ، والمبالغة حينا . يقول :

« لأنى — كما قلت فى غير موضع — أبغض الناس للتفكر فيما صدر عنى من أثر ، وأزهد الناس فى أن يعرف لى السبق ... وأرغب الناس فى أن أظهر على ما فىّ من عيب .. »[١٩] ويقول :

« هذا العالم الذى كان منقسما أشد الانقسام ، ومتباينا أشد التباين .. »[٢٠] .

وفى المثال الأول تقوم الصيغ : أبغض الناس ، أزهد الناس ، أرهب الناس — ، بدور المفاضلة . وفى المثال الثانى يستخدم اسم الفاعل (منقسم ، متباين) ، ومصدر الفعل (انقسام ، تباين) مضافا إلى أفعل التفضيل (أشد) . وطه حسين قادر على تكرار هيكل هذه الصيغة مع التنويع فى مفردة أفعل التفضيل ؛ فبدلا من « أشد » هنا يرد استخدام اسم العموم والاستغراق (كل) ، على نحو ماورد فى « مخلص كل الإخلاص . . . إلخ » ، كما يرد بدلا منها كذلك اسم الغاية مضافا إلى المصدر . ومن ثم كان من الممكن — فى حدود وسائل طه حسين وطرائقه الخاصة — أن يقول : كان منقسما كل الانقسام ، ومتباينا كل التباين » أو يقول : « غاية الانقسام ، و. . . غاية التباين » ، كما كان من الممكن بالقدر نفسه أن يقول فى العبارة الأولى : « مخلص أشد الإخلاص » ، أو « مخلص غاية الإخلاص » . وبالطريقة نفسها يمكن أن تحل أية أفعل تفضيل مناسبة ، مثل « أكبر » و« أعظم » و« أكمل » و« أتم » . . إلخ . ولما كانت عملية الاختيار من بين أفعال التفضيل هذه الممكنة تتم فى حالة ارتجال فإن معيار الاختيار إنما يحكمه فى هذه الحالة السياق التوزيعى على المستوى الصوتى فى الدرجة الأولى ؛ فإذا كان جرس التركيب فى مجمله مؤتلفا ، كان من السهل أن يستبدل به تركيب مناظر . وعندئذ يمكن أن تحل صيغة « كل » ، أو « أشد » ، أو « أعظم » . . إلخ محل صيغة « إلى أقصى ما يمكن من » ؛ فبدلا من أن يقول : « خصبة إلى أقصى ما يمكن من الخصب ، غنية أقصى ما يمكن من الغنى » ، يمكنه أن يقول : « خصبة كل الخصب ، غنية كل الغنى . . . » .

وفى وسعنا الآن أن نطلق على هذا الضرب من التكرار اسم « التكرار التبادلى » . وسوف يطالعنا هذا النوع من التكرار من خلال أمثلة أخرى ؛ أما الآن فإننا نعتقد أن هذه الاستراتيجية هى التى كانت تمكن تلاميذ طه حسين من أن يهتدوا فى يسر — حين يندّ عنهم لفظ فى السياق — اللفظ البديل الملائم لبنية الصيغة الكلامية . ولكن هذا يلفتنا كذلك إلى مسألة بالغة الأهمية ، هى أن طه حسين المتكلم لم يكن فى استخدامه اللغة يتعامل معها بوصفها مفردات مستقلة ، بقدر ما كان يتعامل معها بوصفها صيغا وتراكيب ، استقرت فى عقله ، وكان من السهل عليه استحضارها متى شاء .

جـ — تكرار العبارات الجاهزة :

يقول : « أبو العلاء قد أحس هذا كله ، وأكثر من هذا كله ، وحاول هذا كله ، وأكثر من هذا كله . . »[21] .

ويقول : « بهذا كله ، وبأكثر من هذا كله ، كانت نفس شهريار تضطرب »[22] .

وهكذا ، على بعد ما بين أبى العلاء المعرى وشهريار (هل كان بينهما بعد حقا من منظور طه حسين؟!) تتكرر هذه الصيغة فى مناسبتين مختلفتين زمانا ومكانا .

يقول : « كلما تقدمت بى ساعة من ساعات النهار أو ساعات الليل »[23] .

ويقول : « وينعم الرجل منهم ساعة من نهار ، أو ساعة من ليل »[24] .

وهذا الضرب من التكرار المتباعد فى الزمان والمكان يتعلق — كما هو واضح — بصيغ جاهزة فى عقل طه حسين ، ابتكرها هو نفسه ، واستأثر بها لنفسه ، فلا يكاد يشاركه أحد فى استخدامها إلا أن يكون مقلدا .

د — تكرار بدايات الجمل ونهاياتها .

١ — بدايات الجمل :

— قد يكون المكرر فى بداية نسق من الجمل كلمة واحدة :

« لغتها العلمية والأدبية واحدة هى العربية ؛ فيها تتكلم ؛ وفيها تنشىء شعرها وتكتب نثرها ؛ وفيها تضع كتبها العلمية »[25] .

« قاومه الفرس مقاومة شديدة . . ثم قاومه الترك مقاومة عنيفة . . وقاومته أوربة فى أسبانيا وأفريقيا الشمالية . . »[26] .

— وقد يكون أكثر من كلمة :

« فالذين يقرؤون الشعر الجاهلى أو ماصح منه ، والذين يقرؤون الشعر الأموى . . »[27] .

— وقد يكون جملة أو أكثر من جملة :

« . . فكانوا يقولون — وليتهم لم يقولوا — إنما تثاقل الأدباء والمثقفون من ذكر مختار لأن ذكر مختار شىء يخاف ؛ وكانوا يقولون — وليتهم لم يقولوا — إنما سكتت أصوات الأدباء عن صمت أولئك الكتاب . . . وكانوا يقولون — وليتهم لم يقولوا — إنما ثقل الشعر على تكريم العقاد . . »[28] .

« . . كنا ومازلنا نتحدث بأن مختارا هو الذى رد إلى مصر بعض حظها من المجد الفنى ؛ وكنا ومازلنا نتحدث بأن مختارا قد مكن مصر من أن تعرب عن نفسها . . . وكنا ومازلنا نتحدث بأن مختارا قد أنطق مصر بهذه اللغة التى يفهمها الناس جميعا . . . وكنا ومازلنا نتحدث بأن مختارا قد جدد فى مصر سنة كانت قد درست . . . وكنا ومازلنا نتحدث بأن مختارا قد لفت الأوربيين إلى مصر . . . ومازلنا نتحدث بأن مختارا على حداثة عهده بالفن كان أسبق المصريين إلى إعجاب أوربا . . . وكنا ومازلنا نتحدث بأن مختارا قد رد إلى المصريين شيئا غير قليل من الثقة . . »[29] .

وهكذا يتكرر استهلال الكلام — على طوله — سبع مرات فى فقرة واحدة . وبهذه الكثافة التكرارية يندر — إن لم يتعذر — أن نجد شواهد مماثلة خارج نطاق كلام طه حسين .

٢ — نهايات الجمل :

فى مقال بعنوان « الخيال العاقل » : وجهه طه حسين إلى صديقه الزيات ، يعزيه ويضرب له فيه الأمثال من حياة الرسول عليه

السلام فى التجلد والاحتمال ، يظهر التكرار فى شكل جملة طويلة تأتى ختاما لكل مثل وتعليقا عليه . يقول — والكلام عن شخص الرسول الكريم :

— « ألحت عليه حياة فيها شدة وجهد ، وفيها حرمان وفقر ، وفيها ضيق وضنك ، ثم تظاهرت هذه الآلام كلها على نفسه الكريمة الناشئة فلم تستطع أن تبلغها ولا أن تنال منها ؛ لأن الله قد قطع الأسباب بين هذه النفس المصفاة وبين البؤس والشقاء » .

— « إن الناس من حوله يحبونه ويقدرونه ويكبرونه ، ويثقون به ويطمئنون إليه ، ويلتمسون به العافية والسلم ، ويحكمونه فيما يشجر بينهم من خلاف ، فلا يعرضه ذلك لبطر ولا لأشر ؛ لأن الله قد قطع الأسباب بين نفسه المصفاة وبين ما يشوب حياة الناس من الأشر والبطر والغرور »

— « . . . لا يعرف كلالا ولا ملالا ولا فتورا ؛ لأن الله قطع الأسباب بين نفسه المصفاة وبين ما يشوه حياة الناس من الكلال والملال والفتور » .

— « . . . لا يعرف الضعف ولا اليأس ولا هذا الاكتئاب العقيم إليه سبيلا ؛ لأن الله قطع الأسباب بين نفسه المصفاة وبين الضعف واليأس والاكتئاب العقيم » .

— « . . . أفتراه جزع لذلك أو أدركه ما يدرك الشيوخ من وهن وضعف ؟ كلا ؛ إن الله قد قطع الأسباب بين نفسه المصفاة وبين الوهن والضعف »[٣٠] .

هذه الجملة التى تكررت أربع مرات هنا ، مع تغيير طفيف فى نهايتها يلائم المعنى الجديد الذى تأتى ختاما له — تنقل إلى عالم النثر خاصة شعرية من الطراز الأول ؛ فهى أشبه ما تكون بما يعرف فى الشعر الغربى منذ القدم باسم اللازمة refrain ، وهى « تكرار سطر أو أسطر أو جزء من السطر فى ثنايا القصيدة على مسافات عادة ما تكون متساوية ، والأغلب أن يكون فى نهاية المقطع »[٣١] . ولا شك فى أن هذا التكرار يؤدي وظيفة جمالية ؛ لكننا نواجه فى المثال الذى بين أيدينا من طه حسين شيئا آخر كذلك ؛ فهو هنا يملى المقال ، ويكرر بين الحين والحين جملة طويلة نسبيا ، وكأنه كان يظل محتفظا فى ذاكرته بهذه الجملة إلى أن يمهد لها فى كل مرة تمهيدا جديدا هو بالنسبة للذاكرة الكلامية العادية طويل نسبيا . وفى هذا ما يؤكد كفاءة الذاكرة الكلامية عند طه حسين على نحو متميز . ولا غرابة فى هذا إذا كنا على استعداد للتسليم بأن العالم كله قد انحل فى عقل طه حسين فى صور كلامية ، حتى أصبح الكلام هو عالمه الممكن .

هـ — التكرار التجاورى :

ونعنى بهذا تكرار الكلمة المفردة مرتين أو ثلاثا بصورة متتابعة ومتلاحقة (معطوفة على نفسها) :

— « وقد جعلت أنحدر وأنحدر . . » - « وأرسلته مع الريح إلى مكان بعيد بعيد »[٣٢] .

— . . وقد عاده طبيب وطبيب »[٣٣] .

— « ثم مضى من الأسبوع يوم ويوم ويوم »[٣٤] .

— (الكلام عن الينابيع الخارقة التى تفجرت من الأرض) « . . ولكنها على ذلك لا تحرق شيئا ، ولا تغرق شيئا ، وإنما تمضى وتمضى فى ارتفاعها ، وتمضى وتمضى فى اتساعها ، ثم تتضاءل قليلا قليلا ، وإذا هى تهبط ثم تهبط ، وتضيق ثم تضيق . . »[٣٥] .

وفضلا عن القيمة الجمالية الصوتية لهذا التكرار (وهى شديدة البروز هنا) ، فإنه يؤدى وظائف معنوية مختلفة . ففى الوقت الذى قد يدل فيه تكرار « بعيد » على المبالغة والإيغال ، يدل تكرار كلمة « أنحدر » على استمرارية الحركة فى الفعل . أما تكرار كلمة « طبيب » « ثلاث مرات ، وكذلك كلمة « يوم » فللدلالة على الكثرة . ونماذج التكرار فى المثال الأخير كلها فعلية ، تدل على الاستمرارية .

٢ — الولع بالثنائيات :

والثنائيات عند طه حسين نوعان : ثنائيات متضامة ، وثنائيات متضادة .

أ — الثنائيات المتضامة (والأمثلة هنا جميعا من المجلد ١٤ من المجموعة الكاملة) :

— « فلما بلغنا شتورة مجهودين مكدودين ، جياعا ظماء . . » (ص ٤٨٢)

— « رفيق رقيق » . (ص ٤٦٠)

— « فرجة مرحة » . (ص ٥٣١)

— « الماهرة الماكرة » . (ص ٥٢١)

— « يبلغ أذن الملك صوت شهرزاد رقيقا رشيقا » . (ص ٥٤٢)

— هذا الجو الفرح المرح » . (ص ٥٥٨)

— فأخذ يُقامر ويغامر » . (ص ٥٦٢)

— « سحب متراكمة متراكبة » . (ص ٥٦٥) .

— « ويعرفون فتنتها وفطنتها » . (ص ٥٨٣)

— « مداعبا ملاعبا » . (ص . ٥٩)

فى المثال الأول يتضح تجانس الصيغة الاشتقاقية بين عنصرى الثنائيتين كلتيهما. وفى الأمثلة التسعة التالية يهيمن الجناس الناقص على كل ثنائية ، فيضيف ذلك إلى تضافر المعنى وتضامه بين عنصرى كل ثنائية جرسا موسيقيا عاليا . وواضح أن بعض هذه الثنائيات قد تكرر هنا . وهى على كل حال كثيرة الدوران فى كلام طه حسين ، على نحو يؤكد أنها من ركائزه الكلامية الحاضرة دائما فى ذاكرته .

ب — الثنائيات المتضادة :

وهى التى يجمع فيها بين الكلمة وضدها . وغرام طه حسين بهذا

الضرب من الثنائيات أشد ، وتفشيه في كلامه لا يكاد يحيط به الحصر . والثنائيات هنا ، كالثنائيات السابقة ، تكون من الأسماء والصفات والأفعال :

— « . . سعيد بما تحمله عليه من الرضا والسخط ، ومن اللذة والألم ، ومن النعيم والبؤس ، ومن الظفر والحرمان » . (ص ٥٤٠) .

— « إن فيها الحي والميت ؛ إن فيها الصالح والصامت ؛ إن فيها الغالي والرخيص ؛ إن فيها المبتذل والنفيس » (ص ٤١٠) .

— « فإذا فرغت امرأة سقراط وفرغ معها زوجها من الاستقبال وما فيه من حديث مختلف مؤتلف ، معوج مستقيم ، واضح غامض ، خصب جدب ، خطر برىء . . . » (ص ٣٥٨) .

— « وأصحاب السلطان من الوزراء والرؤساء ناس كغيرهم من الناس ، يخطئون ويصيبون ، ويسرفون ويقتصدون ، ويجورون ويعدلون » . (ص ٤٦٤) .

— « يعرف منى هذا الانخداع فيقبل ويدبر ، ويدنو وينأى ، ويبسم ويعبس . . » . (ص ٤٨٨) .

— « . . لا تدنيه إلا لتقصيه ، ولا تلطف به إلا لتعنف عليه » . (ص ٥٤٠) .

— إن الأيام تقبل لتدبر ، وتدبر لتقبل » . (ص ٤٩٩) .

— وهم نيام كالأيقاظ ، وأيقاظ كالنيام » (ص ٤٧٢) .

— « يقظان كالنائم ، ونائم كاليقظان » . (ص ٤٠٦) .

هذا الولع بالثنائيات بعامة ، وبالثنائيات المتضادة على وجه الخصوص ، لم ينشأ لدى طه حسين من فراغ ، بل كانت له جذوره العميقة في تركيبته العقلية والشعورية (سيرد فيها بعد تفسير ذلك) . ومع ذلك فقد كان يرى الأشياء أمامه في الواقع الخارجي تتعارض وتتوازن في الوقت نفسه ، أو هي ـ إذا نحن اصطنعنا لغته الخاصة ـ تتوازن في تعارضها .

في مقال بعنوان « خوف » يحكى لنا طه حسين واقعة حدثت في إحدى الوزارات ، خلاصتها أن الناس من الموظفين وغيرهم كانوا دائمي الإقبال والتردد على غرفة بعينها في إحدى الوزارات، ثم شاع خبر تغيير الوزارة فإذا بالناس ينصرفون عن هذه الغرفة إلى غرفة أخرى . .

— « وضحك صاحب الغرفة الأولى فيها بينه وبين نفسه رثاء لهؤلاء الناس ،

وضحك صاحب الغرفة الثانية فيها بينه وبين نفسه سخرية من هؤلاء الناس » .

وحين ظهرت صحف المساء تحمل نبأ بقاء الوزارة دون تغيير عاد الناس فازدحموا حول الغرفة الأولى ، وخلا نهائيا ما حول الغرفة الثانية .

— « وضحك صاحب الغرفة الأولى فيها بينه وبين نفسه ساخرا من هؤلاء الناس ،

وضحك صاحب الغرفة الثانية فيها بينه وبين نفسه راثيا لهؤلاء الناس » (ص ٤١٦) .

هنا تتوازن الأمور فيتوازن الكلام ، فما قيل في الحالة الأولى هو في جملته ما قيل في الحالة الثانية ؛ ففي الحالة الأولى كان هناك ضحك وسخرية وضحك ورثاء ؛ وهذا نفسه ما حدث في الحالة الثانية . لكن هذا التوازن سيستبطن تعارضا ، يتمثل في أن من ضحك راثيا للناس في المرة الأولى قد ضحك سخرية في المرة الثانية ، ومن ضحك سخرية في الأولى قد ضحك رثاء في الثانية . والجملتان في المرة الأولى قد تكررتا ، مع اختلاف يسير (ولكنه الاختلاف الذى يصنع التعارض) هو أن كلمتى الرثاء والسخرية قد تبادلتا المكان في المرة الثانية .

وهكذا يرتبط هذا الضرب من التكرار المتوازن المتعارض بواقع التجربة الحياتية لطه حسين ، بل يكاد يكون مشتقا منها ، كاشفا لتلك المفارقة الوجودية الكبرى في قيام أنماط الحياة وأبنيتها المختلفة على مبدأ التعارض المتوازن . وربما كشف التحليل عن أن حياة طه حسين نفسه لم تكن إلا سلسلة من الثنائيات المتعارضة والمتوازنة .

٣ — الأبنية الثلاثية : الحدان والوسط :

وحقيقة هذه الأبنية الكلامية عند طه حسين أنها قائمة أساسا على الثنائيات المتضادة ؛ فالطرفان يمثلان هذه الثنائية ؛ أما الوسط فهو الذى يجمع بينهما دون مزج ، ودون أن يركب منهما شيئا جديدا . ولذلك يصعب النظر إلى هذه الأبنية — على مستوى التفكير — على أنها أبنية جدلية . وربما كشفت دراسة فكر طه حسين بعامة عن أنه لم يكن فكرا جدليا بالمعنى الدقيق ، وأنه فكر تصالحى أكثر منه جدليا . وأيا ما كان الأمر فإن هذه الأبنية الثلاثية كانت تشكل آلية من آليات الخطاب عند طه حسين ، وركيزة من ركائزه الأساسية في عملية التكلم .

في مقال بعنوان « من أحاديث العيد » يقول طه حسين :

« . . واندفع قوم إلى السرور العريض ، واندفع قوم آخرون إلى الحزن العميق ، وتردد قوم بين هذا وذاك ؛ يأخذون من كليهما بحظ معتدل . . » . (ص ٣٧١) .

ويقول في مقال آخر بعنوان « بين الأدب والسياسة » :

« . . وهو يحتمل عدوان أولئك ويحتمل لهو هؤلاء ، محزونا حينا ، مسرورا حينا آخر ، ساخرا من أولئك وهؤلاء دائما » . (ص ٤١١) .

ويقول في مستهل مقاله « شياطين الإنس والجن » :

« تستطيع أن تضحك إذا كان مزاجك يغريك بالضحك ، وتستطيع أن تبكى إذا كان مزاجك يدفعك إلى البكاء ، وتستطيع أن تتوسط بين ذلك إن كنت رجلا معتدل المزاج » . (ص ٤٩٦) .

وأخيراً يقول فى مقال بعنوان «جوع وأحاديث» :

«وأقبل المترفون على ترفهم ينعمون بغير حساب ، وأقبل المحرومون على حرمانهم يألمون بغير حساب ، وتذبذب بين أولئك وهؤلاء فريق من أوساط الناس» . (ص ٥٠٢) .

وفى هذه الأقوال تتكشف جملة أمور :

أ — هناك شبه تواتر للعنصرين المتضادين اللذين يمثلان طرفى كل بنية ، وهما الحزن والسرور ؛ فهما يظهران صريحين فى المثالين الأول والثانى ، ويظهران وراء ما يلونان به مزاج الناس من رغبة فى الضحك أو فى البكاء (السرور← الضحك — الحزن← البكاء) ، ثم يظهران فى المثال الأخير وراء ما يصحبهما من ممارسة (السرور ← التنعم — الحزن← التألم) .

ب — أن الطرفين فى هذه الأبنية يظلان قائمين منفصلين ؛ ففريق يعيش السرور أو ما يصحبه ، وفريق يعيش الحزن أو ما يلازمه ، فى قسمة مكانية واضحة . فإذا هما ألحقا بشخص واحد كان وقوعهما فى مرحلتين مستقلتين ، فى قسمة زمنية واضحة كذلك («محزونا حينا ، مسرورا حينا آخر») .

جـ ـ أن العنصر الثالث ، وهو الوسط الذى يجمع بين الطرفين ، لم يستطع أن يصنع منهما تركيبا جديدا موحدا ، ولكنه جمع قدرا من هذا وقدرا من هذا («يأخذون من كليهما بحظ معتدل») دون إيغال فى أحد الطرفين ، التزاما لحد الاعتدال . على أن هذا الجمع غير متزامن كذلك ؛ فالطرفان لا يجتمعان ـ وإن كان فى اعتدال ـ معا ، بل يكون بينهما تناوب ، تفصح عنه عبارة «وتردد قوم بين هذا وذاك» ، وعبارة «وتذبذب بين أولئك وهؤلاء فريق» .

د ـ المثل الوحيد الذى يشى بشىء من الجدل هنا هو المثل الثانى ، حيث يقوم الوسط برفض الطرفين معا ، واتخاذ موقف جديد («ساخرا من أولئك وهؤلاء جميعا») . وأقول «يشى» لأن الموقف الجديد لا يتعلق فى تلك البنية بالطرفين المتضادين . فالسخرية لم تكن نفيا للسرور والحزن المتناوبين والمقتسمين للزمان بقدر ما هى نفى لطرفين آخرين هما «العدوان» و«اللهو» (يحتمل عدوان أولئك ولهو هؤلاء) ، وعندئذ تبقى معاناة الحزن حينا والسرور حينا قائمة ، وتكون السخرية مجرد أداة دفاعية تسعف على احتمالها .

وإذا كانت هذه البنية الثلاثية فى عمومها وشيجة الصلة برؤية طه حسين للعالم فإن النموذج الدال على سلوكه ، والمرتبط بخصوصية تجربته الحياتية ، إنما تمثله الملاحظة الأخيرة(د) ؛ فقد كانت حياته ـ فى حدود ما عرفنا منها ـ نسقا متصلاً يتوزعه السرور والحزن (أو مصاحباتهما) :

«فالفصول بالقياس إلينا هى الأوقات التى نجد فيها الراحة والروح فنرضى ، أو نجد فيها العناء والجهد فنسخط ، أو نتردد فيها بين ذلك فنسعد حينا ونشقى حينا» . (ص ٤٨٧) .

أما السخرية عنده فقد كانت فى المقام الأول آلية نفسية دفاعية موجهة إلى الآخرين ، تكشف عن نفسها عندما يستفز ، وتظل عميقة القرار فى نفسه من أجل أن تجعل الحياة بوجهيها السار والمحزن محتملة .

هـ ـ وعلى المستوى الكلامى تهىء هذه البنية المؤتلفة من حدين ووسط لبنية كلامية طويلة النفس نسبيا ، إذ تمتد فى أكثر من جملة . وما هى إلا أن يدير طه حسين فى نفسه وهو يتكلم الطرفين المتعارضين (وهما على كل حال جاهزان دائما فى عقله) حتى تتوارد على لسانه الصيغ المألوفة له ، أو الشبيهة بها،التى ينسج منها بنية كلامية مجسدة لتلك البنية التصورية .

٤ — البنية التصنيفية :

وهى تمثل شكلا من أبنية الكلام التقليدية عند طه حسين . وهى فى الوقت نفسه بنية ضابطة لحركة الكلام ومساره ، لأنها تصنع ركائز استهلالية لنسق متصل من الجمل يئول إليها المتكلم . والتصنيف الذى هو سمة هذه البنية يتمثل فى إفراد أوجه مختلفة ومتميزة للشىء الواحد .

— يقول عن شهريار :

«وثارت فى نفسه عاطفة ضئيلة ولكنها حادة . فيها شىء من حسرة ؛ وفيها شىء من يأس ، وفيها شىء من حزن على عهد قد انقضى . . .» . (ص ٥١٣) .

ويقول فى موقف لشهر زاد منه :

« . . . وتختلس إليه بين وقت ووقت نظرات كأنها السهام ؛ فيها كثير من العطف ، وفيها كثير من القسوة ؛ وفيها كثير من الإغراء الذى يثير الطمع ؛ وفيها كثير من الإباء الذى يملأ النفس يأسا وقنوطا» . (ص ٥٢١) .

— ويقول عن المغنية الأمريكية المولدة هاريان أندرسون :

« . . . وقد جمع صوتها خصائص الضوء والظلمة ، وخصائص الصحراء المحرقة والرياض التى يشيع فيها الروح والريحان والراحة والنعيم . فيه قوة تصور الشمس فى عنفوانها . . . وفيه رقة عذبة ساحرة . . . وفيه مع ذلك قوة تصور هدير البحر . . . وفيه قوة معتدلة مقتصدة . . . وفيه رقة رقيقة ولين لين . . . وفيه همس خفى حفى . . .» . (ص ٣٩٨) .

نلاحظ فى المثال الأول هنا أن عاطفة شهريار قد قسمت مكوناتها وصنفت فى ثلاثة : الحسرة ، واليأس ، والحزن . وفى المثال الثانى شققت نظرات شهرزاد وصنفت مكوناتها فى أربعة : العطف ، والقسوة ، والإغراء ، والإباء . أما المثال الثالث فقد صنفت فيه مكونات صوت المغنية فى ستة : قوة الشمس ، والرقة الساحرة ، وقوة هدير البحر ، وقوة معتدلة ، والرقة الرقيقة ، والهمس الخفى .

وتلفتنا هذه الأمثلة الثلاثة إلى ظاهرة بالغة الأهمية فى استراتيجيات الكلام عند طه حسين ، فكل صنف يستقل بجملة أساسا ، ولكن مساحة هذه الجملة قد تكون محدودة حين تنتهى بذكر الصنف نفسه ثم تستأنف بعدها جملة جديدة بالصنف التالى («فيها شىء من حسرة ؛ وفيها . . .») . وقد تمتد مساحة الجملة

قليلا عن طريق إيراد وصف للخاصية المعينة للصنف (« فيها كثير من الإغراء الذى يثير الطمع ») . وقد تفضى هذه الجملة إلى نسق متصل من الجمل (« وفيه قوة معتدلة مقتصدة ، تصور انحدار النهر وقد همّ أن يغضب ، ثم بدا له فآثر الرزانة والرصانة ، واستمسك فى غير استرخاء ولا انحلال ») . وقد يمتد هذا النسق فى لوحة كاملة كثيرة التفصيلات (« وفيه همس خفى ، يصور هفيف النسيم وحفيف الأغصان فى الجنة المطمئنة اليقظة ، التى لا تريد أن تعنف بنفسها فتضطرب ، ولا تريد أن تستسلم لأثقال الطبيعة فتنام ، وإنما هى يقظة فرحة مرحة ، تبتسم لها الحياة فى دعة ، تتناجى غصونها ، وتتناغى أطيارها ، وتتبادل أزهارها وأنهارها فى يسر من الفكاهة والدعابة والعبث فنونا لا تشق عليها ، ولا تشق على من يلم بها من الناس ») .

وهكذا يمكن أن تسعف بنية تصنيفية واحدة على ما يملأ صفحة كاملة من الكلام ، أو مايشغل بضع دقائق من الزمن .

٥ — البنية التوليدية الشارحة :

وقد يكون هذا النوع من البنية مشتركا بين طه حسين وغيره ممن يتكلمون أو يكتبون ، أو ممن يكتبون كما يتكلمون ، لكن ما يخص طه حسين منه أنه متواتر عنده ، كثير الظهور فى كلامه . والمقصود بالبنية التوليدية الشارحة هو كيف أن جملة تقريرية واحدة statement تستدعى جملة أو مجموعة من الجمل تتعلق بمحتواها الموضوعى ، وتكون شارحة فى تفصيل لهذا المحتوى . إنه التفصيل إذن ، الذى يخرج من الإجمال ويتولد عنه ، ويظل لذلك متعلقا به .

يقول طه حسين فى مقال بعنوان « أحاديث الأسبوع » :

.. كان الأدباء يسايرون الزمان كدأبهم فى كل حين وفى كل بيئة : كانوا يفترون للنهار وينشطون لليل . كانوا يثقلون للظهر ويخفون لمغرب الشمس . كانوا يؤدون أعمالهم خامدين هامدين فى الضحى ، أو يتخذون شكل الذين يؤدون أعمالهم وهم لا يؤدون منها شيئا . . . (ص ٣٥٠) .

وفى مقال آخر بعنوان « النفوس القلقة » ، يتحدث طه حسين عن القلق وكيف أنه أصاب الناس من كل الطبقات والفئات ، ويذكر فئة الموظفين ومعاناتهم لأعباء الحياة ، وكيف أنهم يخرجون إلى الأندية والنوادى يلتمسون التسلية والتعزية . .

« فيظفرون بها كشر ما يظفر الناس بالتسلية والتعزية : يلقون رفاقهم وأترابهم وذوى مودتهم فلا يسمعون منهم إلاشكاة متصلة مثل شكاتهم وقلقا مزعجاً مثل قلقهم ؛ فهم يتعزون بالشكاة عن الشكاة ، ويتسلون بالقلق المزعج عن القلق المزعج ، وهم ينفقون حياتهم فى هذا لا يذوقون لأمن النفوس طعماً ، ولا يحسون لاطمئنان القلوب روحا . . » . (ص ٤٦٩) .

ويقول فى « سر شهرزاد » :

« انظر أيها الملك السعيد فإن النعيم والبؤس دولة بين الناس : ينعم بعضهم ويشقى بعضهم الآخر ، وينعم الرجل منهم أياما أو ليالى من الدهر ، ثم يشقى أياما وليالى أخرى ؛ وينعم الرجل منهم ساعة من نهار أو ساعة من ليل ، ثم يشقى سائر ساعات النهار ، أو سائر ساعات الليل . . » . (ص ٥٧٥) .

والأمثلة بعد ذلك تكاد تطالعنا فى كل موضع من كلام طه حسين ، على النحو الذى يجعل استخدام هذه البنية من خصوصياته .

ومن الواضح فى هذه البنية أنها تبدأ بتقرير حقيقة ما . ولكن هذا التقرير فيه إجمال يتوقع معه المتكلم - أو يتوهم - أن المستمع سيوجه إليه السؤال : « وكيف ؟ » ، فيشرع المتكلم عندئذ فى التفصيل . ولأن هذا الموقف درامى فى تكوينه فإنه يمكن لذلك استعادته ؛ أعنى أن المتكلم يستطيع أن يوظف هذه الآلية متى شاء ، فيبنى الموقف الجديد على التقرير،فى الصيغة التى تستتبع السؤال عن الكيفية ، وعندئذ يمضى فى البيان . ونظن ظنا أن الأدب الشفاهى هو مصدر هذه البنية . والمؤكد أنها بارزة ومتكررة فى « كليلة ودمنة » ؛ فهناك دائما حقيقة كلية يقررها الحكيم ، وسؤال تقليدى من الملك يتبعها (« وكيف كان ذلك ؟ ») ، وحكاية تروى بعد ذلك تفصيلا ، إجابة عن السؤال ، وشرحا للحقيقة (« زعموا أن . . . . ») .

وفى المثال الأول هنا تواجهنا منذ اللحظة الأولى عبارة تقرر أن الأدباء كانوا يسايرون الزمان كدأبهم . وهنا يرد السؤال الملغّى : وكيف كان دأبهم فى هذه المسايرة ؟ وعند ذلك يأتى الجواب التفصيلى الشارح : « كانوا يفترون للنهار . . » إلخ .

وفى المثال الثانى تقرر بدايته حقيقة أن ما كان يلقاه الموظفون فى النوادى والمقاهى من تسلية وتعزية هو شر أنواع التسلية والتعزية . وعندئذ يكون السؤال الملغى : وكيف ذلك ؟ أو لماذا ؟ ولا فرق (فى استعمالاتنا العامية المتفاصحة كثيرا ما نجمع الصيغتين معا : « كيف ولماذا ؟ ») ، وعندئذ يأتى التفصيل الشارح : « يلقون رفاقهم وأترابهم . . . . » إلخ .

وفى المثال الأخير تقرر شهرزاد فى البداية تلك الحقيقة العامة : أن النعيم والبؤس دولة بين الناس . ثم كأنها تسمعت إلى سؤال لم يقله الملك وكان أحرى به أن يقوله ، وفقا لما تقتضيه درامية الموقف ، يقول لها : « وكيف كان ذلك ؟ » ؛ فهى تأخذ عندئذ فى الشرح المفصل : « ينعم بعضهم ويشقى . . . . » إلخ .

على أن هذه البنية أخيرا إذا كانت كثيرة الظهور فى كلام طه فربما رجع ذلك أساسا إلى طبيعة المعلم فيه ؛ فبنية « التفصيل بعد الإجمال » بنية تعليمية من الطراز الأول .

٦ — نسق التراكيب المترادفة :

والترادف بين معانى الألفاظ فى اللغة معروف ، سواء كنا نسلم به أو نرفضه . ولا يحتاج الأمر إلى تمثله أو التمثيل له من كلام طه حسين ؛ فهو ظاهرة لغوية عامة ومشتركة . هذا فضلا عن أننا نعتقد - كما ذكرنا من قبل - أن تعامل طه حسين مع اللغة كان على مستوى التراكيب أكثر منه تعاملا مع المفردات ؛ فكل مفردة لها وضعها دائما من تركيب لغوى ما (وهذه مسألة تقع فى نطاق علم

النفس اللغوى ، لكى يجيب عن السؤال : هل نحن نفكر بالألفاظ أم بالتراكيب) .

والذى نقصده بنسق التراكيب المترادفة يتحقق على مستويين : مستوى يتكون فيه النسق الكلامى من سلسلة من الجمل ، تترادف فيها تقريبا كل جملة مع سائر الجمل على مستوى البناء النحوى ، مع اختلاف فى المعنى من جملة إلى أخرى ؛ والمستوى الثانى هو ذلك الذى تترادف فيه الجمل المكونة للنسق على المستويين معا : البناء النحوى والمعنى .

النموذج الأول :

« فاذرف ما تستطيع أن تذرف من دموع
واحمل ما تستطيع أن تحمل من حزن
واعمل ما تستطيع أن تعمل من خير
وتجرع ما تستطيع أن تتجرع من ندم » . (ص ٥٧٧) .

ـ « . . . وتُذكر أسماؤهم فتمتلىء بها الأفواه ، وتبتسم لها الشفاه ، وتشرق لها الوجوه ، ويشتد بها الإعجاب . . . » . (ص ٣٦٣) .

ـ « قوم هم أقرب إلىّ قرابة من لبنان ، وهم أكثر منه حصى ، وأوسع منه يدا ، وأبعد منه قدرة ، وأطول منه باعا » . (ص ٤٩١) .

النموذج الثانى :

ـ « تبين هذه الأشياء إن استطعت أن تتبينها
وأحط بها إن أتيح لك أن تحيط بها . . . » . (ص ٤٠٩) .

ـ « يلقى فى قلبه أنه أنفذ الناس ذكاء ، وأصدقهم فطنة ، وأبعدهم نظرا ، وأدقهم فهما ، وأصدقهم حكما . . . » . (ص ٤٩٧) .

« . . . هو قلب مضطرب ، وعقل مختلط ، ونفس مفرقة ، وخواطر مشردة ، وعبرة للمعتبرين ، وعظة للمتعظين » . (ص ٤٠٨) .

فى المثال الأول من النموذج الأول يتحقق ترادف البنية النحوية فى الجمل الأربع (كل جملة يتكون نسقها البنائى من : فعل أمر + فعل مضارع + مصدر مؤول + اسم ، على التوالى) . لكن ما تقوله كل جملة يختلف عما تقوله غيرها (ذرف الدموع ـ حمل الحزن ـ عمل الخير ـ تجرع الندم) . وكذلك الأمر فى المثالين الثانى والثالث من هذا النموذج .

وفى النموذج الثانى تترادف فى المثال الأول منه البنية النحوية لجملتى النسق ، مع اختلاف ظاهرى فى بداية الجملة الثانية (وأحط بها) لا يغير من طبيعتها ؛ أما على مستوى الدلالة فهناك ترادف أيضا فى المعنى (تبين الأشياء ـ الإحاطة بالأشياء [علما]) . وكذلك الأمر فى المثال الثانى ، حيث تترادف معانى أجزاء الجمل فيه ، المترادفة على مستوى البنية النحوية أيضا (الذكاء النافذ ـ الفطنة الصادقة ـ النظر البعيد ـ الفهم الدقيق ـ الحكم الصادق) . وقس على ذلك المثال الثالث .

ويمكننا أن نلاحظ هنا وعى طه حسين الواضح بأنه ينشىء جملا وعبارات متوازنة على مستوى البنية النحوية ، ومتوازنة كذلك على مستوى الدلالة ، سواء اختلفت هذه الدلالة (النموذج الأول) أو اتفقت (النموذج الثانى) . وفى كلا الحالين يتم ورود الألفاظ على أساس من المساواة equivalence ، والتماثل ، والتخالف ، والترادف ، والتضاد ، فى حين يتم الترابط بينها ، أى رصفها فى محور التوزيع المتمثل فى سياق الجملة أو العبارة ، على أساس من علاقة المجاورة Contiguity . وعلى هذا النحو تتحقق فى كلام طه حسين على نحو بارز وظيفة الأداء الشعرى التى قال بها رومان جاكبسون ، والمتمثلة فى « إسقاط مبدأ المساواة من محور الاختيار على محور التوزيع »[٣٧] ، حيث تصبح المساواة أداة فاعلة فى السياق .

على أنه ينبغى الإشارة فى هذا السياق أيضا إلى أن ما سميناه « نسق التراكيب المترادفة » إنما يميز كذلك أسلوب واحد من شيوخ أدباء العربية القدامى هو الجاحظ. وإعجاب طه حسين بالجاحظ معروف . لكن ما يجعل لهذا النسق خصوصيته عند طه حسين هو التزامه بترادف الصيغ النحوية ، على نحو يجعل لهذا النسق الكلامى إيقاعا بارزا .

وكذلك ينبغى أن يكون واضحا أننا إنما نتوقف فى الأمثلة التى نسوقها من أبنية الكلام وأنساقه عند طه حسين عند الخصوصية التى هى موضع النظر فى كل حالة ، دون أن نشير إلى ما قد يكون هنالك فى المثل الواحد من خصوصيات أخرى ، منعا لتشتت الفكرة من جهة ، واعتمادا على أن إبراز هذه الخصوصيات الواحدة بعد الأخرى يمكن آخر الأمر أن يتراكم فى الذهن من جهة أخرى ؛ وعندئذ يمكن للذهن عند التحليل أن يستكشف فى السياق الكلامى الواحد أكثر من خصوصية . فحين نقف على المثال الذى يقول فيه طه حسين : « . . . يعرف منى هذا الانخداع فيقبل ويدبر ، ويدنو وينأى ، ويبسم ويعبس » (ص ٤٨٨) ، لا يكفى أن نلحظ الثنائيات المتضادة فيه ، بل نلتفت كذلك إلى تواتر البنية النحوية فى وحدات هذا السياق الثلاث ، حيث تتبنى كل وحدة منها من فعلين مضارعين وفاعليهما المستترين ، كما نلتفت إلى تواتر المعنى فى الوحدتين الأوليين ، ومخالفة الثالثة لهما ، ثم التوازن بين هذه الوحدات ، وتوازن عناصر كل وحدة (الفعلان فى الوحدة الأولى رباعيان ، فكلاهما مضموم الأول ، وهما فى الثانية والثالثة ثلاثيان مفتوحا الأول ، وكلاهما فى الثانية ينتهى بحرف علة ، وكلاهما فى الثالثة مكسور العين) . وهذا كله فى نسق كلامى يشغل حيزاً زمنيا محدودا . فإذا اتسع نطاق هذا الحيز فشمل فقرة كاملة مثلا ، برزت لنا ألوان مختلفة من تلك الخصوصيات ، مفرقة فى الأنساق اللغوية المختلفة التى اشتملت عليها هذه الفقرة ، وبرزت لنا فى الوقت نفسه كيفيات انتقال المتكلم طه حسين من نسق فيها إلى نسق .

٧ ـ آليات الترابط :

كما يترابط الكلام فى الكتابة فإنه كذلك لابد أن يترابط فى الخطاب الكلامى . لكن هذا الترابط يتم لدى الكاتب فى المكان ؛ على الورق ، فتختار له عندئذ وسائل الربط الملائمة فى طمأنينة ؛ أعنى أن الكاتب قادر على أن يعدل المرة بعد المرة من أوضاع الجمل

وأجزاء الجمل التى يريد أن يكون منها سياقاً مترابطاً ؛ وأن يغير فى كل مرة من وسائل الربط التى تضمن تماسك النسق على المستوى النحوى والمعنوى . والذين يعانون الترجمة عن لغة أخرى يدركون جيداً كيف يبرز أمامهم فى بعض الحالات أكثر من احتمال لبناء النسق المترجم ؛ وفى كل احتمال تختلف أداة الربط بين الجمل أو أجزائها ، المكونة لنسق واحد . أما الترابط فى حالة الخطاب الكلامى فيتم فى الزمن ؛ ولا حيلة عندئذ فى العدول عنه إلى ترابط آخر ؛ لأنه يتم دفعة واحدة ، وبصورة منتهية ، ومن هنا يتحتم على المتكلم أن يتمثل وسيلة الربط بين أجزاء النسق الكلامى وتعليق بعضها ببعض ــ أن يتمثلها فى ذهنه قبل أن ينطق ببنت شفة . ولأن الزمن المتاح لايسمح بالتأمل والمراجعة ، نتيجة لاستمرارية عملية الكلام ، فلابد أن تكون لدى المتكلم حصيلة جاهزة من تلك الوسائل (المفاتيح) التى يواجه بها الموقف ، تسعفه على المضى فى العملية الكلامية ، وتضبط حركة الكلام ، وتضمن ترابطه النحوى والمعنوى .

ومن آليات الربط الجاهزة عند طه حسين تعليق زمن بزمن ، أو حدوث بحدوث ، بحيث يترتب الحدوث الثانى على تمام الأول . والصيغة الجاهزة لإحداث هذا الربط هى صيغة « لم يكد .. حتى .. » .وما أكثر ما يرتكز عليها فى كلامه ! وإنها لتتكرر ــ على سبيل المثال ــ ست مرات فى صفحة واحدة من كلامه[٣٨] :

يقول عن الأدب العربى :

« فلم يكد يتجاوز البادية حتى استحالت هذه الطبيعة الخصبة ، التى كانت منكمشة ، إلى جذوة من النار لم تلبث أن اشتعلت ... » إلخ .

ويقول عن الإسلام : .

« إن الإسلام لم يكد يظهر ويتجاوز الجزيرة أيام أبى بكر وعمر حتى انتقلت معه اللغة وما فيها من أدب ... » إلخ .

ويقول عن القرن الثانى :

« وما نكاد نصل إلى منتصف القرن الثانى حتى نجد أن كثرة الشعراء ليست من العرب ، بل من الشعوب الأجنبية التى أخضعها العرب » .

وهكذا ..

ومن الواضح أنه كان من الممكن التنويع فى وسيلة الربط فى هذه الأمثلة . ففى المثل الأول كان من الممكن أن يقال : « وعندما تجاوز البادية ، استحالت هذه الطبيعة ... » إلخ ؛ أو يقال : « جاوز الأدب العربى البادية ، وهناك (وعند ذاك) استحالت ... » إلخ . والشىء نفسه ممكن بالنسبة إلى المثال الثانى . وفى المثال الثالث كان يمكن ــ بالإضافة إلى ذلك ــ أن يقال : « حتى إذا ما وصلنا إلى منتصف القرن الثانى وجدنا أن ... » إلخ . وكل هذه وغيرها وسائل ممكنة لإحداث الربط بين زمنين أو حدوثين فى زمنين متصلين . ولكن طه حسين يعول فى معظم الأوقات على الصيغة الأثيرة عنده : « لم يكد .. حتى .. » .

وقريب من هذا ولعه الشديد ببناء كامل من الأزمنة / الحدوث بالتعويل فى الربط بينها على « إذا » الفجائية .

يقول فى وصف مشهد يعالج فيه جماعة من الناس إثبات نعش على إحدى سيارات الموتى « فيأبى عليهم بعض الإباء ثم يطيعهم ويستسلم لهم » :

« وإذا خفقة جافة كإقفال الباب ، وإذا النعش قد استقر ، وإذا أزيز ضئيل نحيل يرتفع فى الميدان ثم يتسع ويضخم ، وإذا السيارة تنطلق كأنها السهم إلى ذلك المكان الذى لايعود منه من استقر فيه ، وإذا نحن نتبعها كاسفين ونعود كاسفين ، وإذا الحياة تتصل بنا وتضطرب خطوبها من حولنا .. »[٣٩] .

ويقول طه حسين فى « أحلام شهرزاد » :

« ثم تمضى لحظات طوال أو قصار ، وإذا الملك يستوى جالساً فى نفس الوقت الذى تستوى فيه شهرزاد جالسة ، وإذا الملك ينهض قائماً فى نفس الوقت الذى تنهض فيه شهرزاد قائمة ، وإذا الملك يسعى خطوات قصارا كما تسعى شهرزاد خطوات قصارا ، وإذا العاشقان يلتقيان فيتعانقان فيغيبان فى قبلة عرفا أولها ولم يعرفا آخرها ، ثم يفيقان ، وإذا الزورق ينساب بهما فى نهر ضيق هادىء .. »[٤٠] إلخ .

وفى النص الأول تطالعنا « إذا » ست مرات ، وفى الثانى خمس مرات ، على الرغم من قصر النصين الواضح ، لكى تصنع ترابطاً بين جزئيات الحدث ، لم تكن أداة العطف الحيادية لتحققه . ذلك بأن « إذا » هنا لم تكتف بمجرد الربط بين هذه الجزئيات (ومن ثم بين الجمل) ، بل علقت كذلك حدوث كل جزئية منها على الجزئية السابقة .

ولا سبيل الآن إلى تقصى آليات الترابط فى كلام طه حسين ؛ فهى تتعلق بكلامه كله ، وربما قامت عليها دراسة مستقلة .

٨ ــ اللازمات .

لكل متكلم لازمات خاصة به ، بعضها حركى وإيمائى ، وبعضها ــ وهو الأهم ــ يتعلق بالكلام نفسه . وليس غريباً على رجل حاضر وأملى على مدى ستين عاما مثل طه حسين أن تكون له لازمات كلامية خاصة . وكونها لازمات يعنى بداهة أنها كثيرة الورود فى كلام صاحبها . وقد تكون لهذه اللازمات أصول فى الاستعمال الكلامى لدى آخرين ، قدامى أو محدثين ، ولكن كثرة ورودها لدى متكلم بعينه هو ماسيكسبها طابع الخصوصية . على أن كثيراً من لازمات طه حسين يوشك أن يكون من ابتكاره ــ على نحو ما سنرى . وسواء كان لهذه اللازمات أصولها عند آخرين أو كانت مبتكرة ، فإنها تعكس أبعاداً ومستويات فكرية وتصورية عند صاحبها . وفى إيجاز أقول إن هذه اللازمات هى أكثر الأشياء دلالة على صاحبها . وهى مؤشرات مبثوثة فى كل ما نقرأ من كلام طه ، تنبهنا بين الحين والحين إلى أن المتكلم هو طه حسين .

من أبرز هذه اللازمات عند طه حسين ما يمكن أن نسميه « التركيب المتكفىء » ؛ وهو تركيب مكون من جملتين ثانيتهما معطوفة (بحرف العطف « أو » أو بالواو) على أولاهما ، ولكن « الفضلة » فى الجملة الأولى تنقلب مسنداً إليه فى الثانية ، وينقلب المسند إليه فضلة ، أو ينقلب المفعول به فاعلا ، والفاعل مفعولا به .

وفى المجلد الرابع عشر من مجموعة أعماله نقرأ :

« غاب عن نفسه ، أو غابت عنه نفسه » . (ص ٥١٥) .

« كلما عاد إلى النوم ، أو عاد إليه » . (ص ٥٣٤) .

« كان لايكاد يلم بهذا الخاطر الأحمر ، وكان هذا الخاطر الأحمر لا يكاد يلم به . . » . (ص ٥٢٢) .

« . . وقد ذهل عما حوله ، وذهل عنه ما حوله » . (ص ٥٣٢) .

« . . فقد خلصت نفسه لشهرزاد ، وخلصت له نفس شهرزاد » . (ص ٥٧٦) .

« ثم ينسى الملك نفسه ، أو تنسله نفسه » . (ص ٥٧٩) .

« . . قد فقد نفسه ، وفقدته نفسه » . (ص ٥٩٢) .

هذا الطراز من التراكيب المنكفئة طاهوى لحما ودما . وليس لأحد أن يبقى جزءاً من كلامه على غراره وإلا كان مقلداً ، لشدة خصوصيته .

ولكن ماذا يصنع استخدام هذه اللازمة ؟

من الواضح أنها تحدث ــ على مستوى التلقى ــ انحرافاً فى مجرى الكلام ، ينشأ عنه لدى المتلقى نوع من اليقظة والتنبه . فعندما يصف المتكلم شخصا ما ــ على سبيل المثال ــ بأنه « غاب عن نفسه » يتوقع المتلقى من المتكلم أن يستأنف الكلام بذكر حدث جديد هو امتداد لغياب ذلك الشخص عن نفسه ؛ فهكذا يكون مجرى الكلام فى المألوف ؛ ولكنه يفاجأ بالجملة التالية وقد انكفأت على الجملة الأولى معدلة لها حينا (من خلال الحرف « أو ») ، ومضيفة إليها حينا (من خلال حرف الواو) الوجه الآخر للمعنى ، اللازم عن المعنى الأول (قوله : « فقد نفسه » ، يعنى بداهة ، ودون حاجة إلى إبراز ، أن نفسه فقدته ــ إذا صح أصلا أن النفس تفقد صاحبها) . وفى كلا الحالين لا يحصّل المتلقى فى حقيقة الأمر شيئاً جديداً ، ولكنه لابد أن يتنبه ، ويلتفت .

أما على مستوى المتكلم فالأمر قد يبدو للوهلة الأولى ضرباً من التلاعب بالكلام . ولم لا ؟ أليس الأدب فى جملته لعباً بالكلام ؟ ومع ذلك فإن وضوح هذا الطراز من التركيب فى نفس طه حسين يجعله مندرجا ــ من جهة ــ ضمن وسائله الكثيرة الأخرى التى تمكنه ــ فى لحظة ما ــ من التفكير ــ وهو يتكلم ــ فيما سيقوله فى اللحظة التالية ، كما يجعله ــ من جهة أخرى ــ أداة يؤكد بها المتكلم ــ طه حسين ــ حضوره .

وبالإضافة إلى هذا كله يدل هذا الطراز من التركيب المتلاعب بالكلام أو بمعناه على أن ثقة صاحبه فى حقائق الوجود مهتزة ، وأنه لذلك يميل فى قراره إلى العبث بالأشياء ، يصنع منها ما يريد[41] .

ب ــ ومن لازمات طه حسين كذلك استخدامه « النعت » ، سواء كان وصفاً لاسم أو بيانا لحال الفعل . ولاشك أن استخدام الصفة ظاهرة عامة فى الكلام والكتابة على السواء ، ولكنها فى حالة الخطاب الكلامى أوضح وأكثر منها فى حالة الكتابة . وهى عند طه حسين أوضح وأكثر انتشارا فى كلامه ؛ فالأشياء فى ذهنه يكتمل وجودها بصفاتها . ولا سبيل إلى التمثيل الآن لهذه اللازمة ؛ فهى تعلن عن نفسها فى كثير من الأمثلة السابقة ؛ وما هى إلا أن تفتح أى كتاب لطه حسين وتقرأ فيه حتى تجدها بارزة لك .

ولكن ما ينبغى التوقف عنده ــ لرهافته الخاصة ــ هو وصف الفعل عند طه حسين ، أو ما يسميه النحاة « الحال » (ويسمى الـ (adverb) ذلك بأن الاهتمام بوصف الفعل يدخل فى باب تحرى الدقة ، حيث يشير الوصف عندئذ إلى الفروق الدقيقة بين كيفيات حدوث الفعل . وقد تشير كثرة استعمال الحال فى لغة ما (وهذا ما نلحظه بوضوح فى اللغات الأوربية الحية) إلى ما استقر فى عقول أبناء هذه اللغة من ضرورة تحرى الدقة فى بيان كيفية حدوث الأشياء . وعلى كل فاستخدام الحال عند طه حسين قد صار لازمة من لوازمه (لا أهمية لما قد يقال من أنها أثر من آثار اللغة الفرنسية التى أتقنها) .

ولطه حسين تنويعات فى إيراد هذه اللازمة ، تتمثل فيما يأتى (والأمثلة هنا جميعا من المجلد الثانى عشر) :

« هلمّ وليكن مشينا سريعا يشبه العدو » (ص ٥٣٨) .

« وكان يمضى فى حديثه هذا مستأنياً » . (ص ٥٧٢) .

« ثم ردته مسرعة حازمة إلى موضعه من المائدة » . (ص ٦٥٩) .

« . . فأنت لا تصعّد فيها تصعيداً هينا لينا » (يصف ربوة ، ص ٦٥٣) .

« وقد سعت به زوجه سعيا رفيقا إلى حجرة الاستقبال » (ص ٦٩٣) .

« ويتمنى الأب والأم أن يقيم ابنهما فيطيل المقام » . (ص ٨٥٦) .

« وقد نظرت إليه فأطالت النظر » . (ص ٧٠٥) .

وقد يبدو المثلان الأخيران هنا بعيدين عن الصيغة الحالية نحوياً ، والحقيقة أن بنيتهما الأصلية قائمة على هذه الصيغة ؛ فقد كان من الممكن أن يقول . « أن يقيم ابنهما إقامة طويلة » ، و« نظرت إليه نظرا طويلا » ، ولن تختلف الدلالة عندئذ فى شىء ولكن طه حسين يصنع من هذا التحوير تنويعاً جديدا على الصيغة الحالية ، يصبح هو نفسه ــ لكثرة وروده فى كلامه ــ لازمة أخرى .

جـ ــ وأخيرا فإن من خصوصيات لوازم طه حسين فى كلامه استخدامه الصفة المشتقة من الموصوف نفسه ، على نحو لا يكاد يشركه فيه أحد من القدامى أو المحدثين . وهو يصنع هذا بحس بالغ الرهافة إلى الموصوفات التى تقبل أن تشتق منها صفة ، فليس كل مسمى فى اللغة قابلا لأن تشتق منه صفة . ومعنى الاشتقاق هنا أن الحروف الأساسية المكونة لبنية الموصوف تعود فتظهر فى الصفة .

ومن أمثلة ذلك عنده (والأمثلة كلها فى المجلد الرابع عشر) :

« رقة رقيقة ، ولين لينّ » . (ص ٣٩٨) .

« الكثرة الكثيرة » (ص ٤٧٦) .

« جهد جهيد . . ومشقة شاقة » . (ص ٤٨٧) .

« مشقة شاقة ، وجهد جهيد » . (ص ٥٣٣) .

« ثم عادت إلى ظلمتها المظلمة » . (ص ٥٢١) .

«البيان المبين» (ص ٥٧٠)
«مشقة شاقة ، وعسر عسير» . (٥٧٥) .

وهذه اللازمات تواجهنا كثيراً فى كلام طه حسين فتؤكد حضوره أمامنا . وهى بهذه المثابة تقوم فى كلامه ، كغيرها من مشخصات كلامه ، بديلا عن «أنا» المتكلم ، حين لا يسمح سياق الكلام بظهور هذه الأنا على نحو صريح .

(٨)

ألممنا فى الفقرة السابقة ـ على طولها ـ بالمشخصات الأساسية لكلام طه حسين . وإذا نحن استعرضناها الآن فى جملتها تراءى لنا أنها تشكل بلاغة خاصة لهذا الكلام ، دون أن يلتبس هذا بمفهوم «النثر البليغ» التقليدى . ويمكن تلخيص المقومات العامة لهذه البلاغة فيما يمكن أن نسميه «الأناقة الشاعرية» . لذا ينبغى التفريق بين اشتمال الكلام على السلامة النحوية ، واستخدام المتكلم فى الوقت نفسه الصيغ البلاغية من جهة ، والخاصية العامة التى أطلقنا عليها اسم الأناقة الشاعرية من جهة أخرى . فشاعرية الكلام خاصية جمالية فى المحل الأول ، وهى إما أن تكون خاضعة للأبنية النحوية والصيغ البلاغية التقليدية ، وإما أن تكون هى المهيمنة . وعندما تكون هى المهيمنة يكون الكلام شعراً أو شاعرياً . وفى حالة طه حسين تبدو أناقة الكلام هى السمة البارزة والمهيمنة . فى الحالة الأولى يظل المبدأ المتعلق بكفاءة التوصيل هو المتسلط ، أما فى الحالة الثانية فإن التوصيل يتوارى فى الخلفية ، ويصبح ثانوياً ، وتبرز الأناقة الشاعرية فى المقدمة ، وتصبح غاية فى ذاتها ؛ فهى ـ كما يقول موكاروفسكى عن اللغة الشعرية ـ «لا تستخدم لكى تكون فى خدمة عملية التوصيل ، ولكن من أجل أن تدفع بفعل التعبير ـ أى بفعل الكلام نفسه ـ إلى المقدمة»[٤٢]. وهذا ما يطالعنا عندما نقرأ كلام طه حسين : فالتعبير عنده يأخذ من الكلام مكان الصدارة ، وينجح بذلك فى أن يخلق لنا حالة من الاشتغال به والإنصات إليه والتأمل فيه والتحرك مرغمين معه ، قبل أن نسأل عن المعنى أو المعلومة التى يريد أن يوصلها إلينا .

هذه الأناقة الشاعرية هى ما يمنح كلام طه حسين فى عمومه شاعرية ، وما يميزه فى الوقت نفسه عن أساليب الإنشائيين البلاغيين (سوى تقاطعات يسيرة مع الجاحظ ـ كما ذكرنا) .

ولم يكن طه حسين نفسه غافلا عن هذه الحقيقة ، بل كان يعى جيدا أنه يصطنع أسلوبا خاصا له مزاياه وجمالياته المتقدمة على كل ضروب الإنشاء البلاغى التقليدى . ولنتذكر أن جزءا من معركته الأدبية مع مصطفى صادق الرافعى ، المنشىء البليغ ، قد تعلق بهذا الطراز من الأسلوب القائم على الإنشاء البلاغى . فحينما أدلّ الرافعى عليه بكلام له من هذا الطراز البليغ ، وذهب إلى أنه ـ أى طه حسين ـ هو وأكثر كتاب العصر لا يجيدون هذا الأسلوب ، ولا يستطيعونه مهما حاولوا ـ حينذاك كان رد طه حسين عليه أن قال :

«وأنا لا أتردد فى إقرار الكاتب الأديب على أننا لا نجيد هذا الأسلوب ، وعلى أننا لا نريد أن نجيده ؛ لأن الذوق الأدبى ، ولا سيما فى مصر ، قد تغير . وقد كنت أريد أن أناقش الكاتب ، ولكن له فى نفسه رأيا لا يسمح بمناقشته والتحدث إليه . فلندعْه ورأيه ، ولنحيِّ الذوق الأدبى الجديد ، الذى يلائم حاجات الناس وحياتهم»[٤٣] .

وهذا معناه أن طه حسين يرفض هذا الأسلوب عن وعى ، ويختار لأسلوبه ـ عن وعى كذلك ـ جماليات أخرى تلائم الذوق الجديد ، وتلبى حاجات الناس وتلائم حياتهم الجديدة . لقد اختار طه حسين أن يقف ، وكان اختياره هذا على أساس من معرفته بمطالب التطور ، وبضرورة التأسيس لذوق جديد ووعى جديد ، من خلال كيفيات جديدة للقول ، مادة وأسلوبا .

يقول رتشارد أومان :

«إن القرارات الكثيرة نفسها ، التى ترفد الأسلوب ، هى قرارات تتعلق بما يراد قوله ، كما تتعلق بالقدر نفسه بالكيفية التى يقال بها . إنها تعكس تنظيم الكاتب للتجربة ، وإدراكه للحياة ، حتى إن ما هو بالغ العمومية فى موقفه وأفكاره يتم التعبير عنه بصورة متميزة فى أسلوبه كما هى فى مادته ، وإن كان ذلك بشكل أقل وضوحا . والأسلوب من هذه الوجهة ، وبعيدا عن كونه زينة سطحية بصورة عقلانية ، هو ما سميته «الاختيار المعرفى episte-mic choice» . ومن ثم فإن دراسة الأسلوب يمكن أن تفضى إلى بصر بأكثر مواقف الكاتب المعرفية ثبوتا»[٤٤] .

وموقف طه حسين المعرفى هنا واضح ؛ فهو حين يرفض بوعى كامل أسلوب الرافعى فإن ذلك يعنى أنه يرفض اختيارات الرافعى لكيفيات القول عنده ، ناهيك عن اختياراته للمادة ؛ كما أنه فى الوقت نفسه يصنع لنفسه اختياراته الخاصة على مستوى كيفيات القول فضلا عن المادة ، على نحو يعكس رؤيته للحياة فى عمومها . وهذا ما كنا نشير إليه بين الحين والحين فى أثناء عرضنا وتحليلنا لخصوصيات القول عنده .

وحين نحددُ السمة العامة لطبيعة الكلام عند طه حسين بالأناقة الشاعرية فإننا نشير بذلك فى الحقيقة إلى بعدين أساسيين لهذا الكلام ؛ فالأناقة تنسحب أصلا على طراز التفكير ، الذى يتجسد فى الكلام ؛ أما الشاعرية فتتعلق بأنهاج تركيب الكلام ، وهدفها جمالى ، يتمثل فى إثارة المتلقى وإشباعه . ومعروف أن طه حسين لا يقول الشعر ، وأن كلامه ينسب إلى النثر ، ولكنه مع ذلك يحقق الوظيفة الشعرية . ونحن فى هذا نتفق مع ما قال به جاكبسون من أن قصر الوظيفة الشعرية على الشعر ، أو قصر الشعر على الوظيفة الشعرية ، إنما هو ضرب من التبسيط المخل ؛ فالوظيفة الشعرية ـ عنده ـ ليست هى الوظيفة الوحيدة للفن الكلامى ، وإنما هى الوظيفة السائدة فيه ، والمحددة له ، فى حين أنها تعمل فى كل ألوان النشاط الكلامى الأخرى بوصفها مكونا إضافيا ومساعدا . ومن هنا فإن اللسانيات لا تستطيع ـ عندما تعرض للوظيفة الشعرية ـ أن تحصر نفسها فى ميدان الشعر . وهو يضرب مثلا بشخص كان يذكر ابنتيه التوأم باسميهما «جون» و «مارجرى» على هذا الترتيب دائما ، ولم يقل «مارجرى وجون» قط . وحين

سئل الرجل عما إذا كان هذا الترتيب يعني أنه يفضل « جون » على أختها ، أنكر هذا المعنى نهائيا ، وفسر ذلك الترتيب في بساطة بأن « وقعه ألطف »(٤٥) . فهذا الوقع الألطف هو ما يشير إلى شاعرية الكلام . وعند طه حسين تشير الأبنية والأنساق الكلامية المختلفة وتفريعاتها ، فضلا عن اللازمات بأشكالها المختلفة ، على نحو ما عرضنا له في تحليل الخطاب الكلامي عنده ـ تشير إلى أنه كان يبحث دائما عن ذلك الألطف ويحققه .

— ٩ —

يبقى أن نطرح أخيرا السؤال الصعب : وماذا عن الإطناب والاستطراد في كلام طه حسين ؟ وهل يمكن أن يظل هذا الكلام ـ وهو مجموع ومدون في عدد كبير من المجلدات ، فضلا عما نشر خارج هذه المجلدات (٤٦) من كلامه الذي جمع بعد وفاته ـ قابلا للقراءة في هذا الجيل فضلا عن الأجيال القادمة ، ويظل بذلك لأنا المتكلم طه حسين حضورها ونفوذها وتأثيرها ؟

لقد استمع كثير منا لطه حسين وسحروا بكلامه . لكن هذا الكلام قد صار مدونا ، ولا وسيلة لتلقيه إلا القراءة . وإذا كنا قد قرأناه مكتوبا في حياته كذلك فإننا كنا نعرفه مسموعا ، فكنا عند ذاك نقرؤه بآذاننا ـ إذا جاز التعبير . وفي كلا الحالين كنا لا نلقى النظر إلى الإطناب والاستطراد ، وننخرط في الاستمتاع بالكلام من حيث هو كلام . ولكن هذا لن يمنع قراء آخرين اليوم أو في المستقبل من أن يلحظوا هذا الإطناب وأن يثير في نفوسهم شيئا من الضجر قد يصرفهم عن المتابعة

حقا لقد كان طه حسين يتكلم في بطء شديد ، ولكنه كان يوقع كلامه كأنه يقرأ قصيدة . ولم يكن في وسعه وهو يلقي بخطاب إلا أن يكون بطيئا لكي يظل مسترسلا ؛ ففي مثل هذه الحالة « يتحتم على العقل أن يتحرك في بطء ، جاعلا كثيرا مما تناوله من قبل قريبا من بؤرة الاهتمام . ومن ثم فإن الإطناب أو تكرار ما قد قيل في اللحظة نفسها من شأنه أن يضمن بقاء المتكلم والمستمع كليهما على وعي بالتسلسل »(٤٧) . ومن ثم كان للإطناب عند طه حسين وظيفة مزدوجة ، تتعلق به كما تتعلق بالجمهور المستمع إليه ، حيث تسمح له بأن يظل على ذكر مما قال ، كما تتيح له فرصة التفكير فيما سيقول ، وحيث تتيح للجمهور المتابعة فلا يند عنه شيء . ومن جهة أخرى فإن الإطناب تقتضيه طبيعة الخطاب الشفاهي أمام جمهور عريض ؛ « فليس كل فرد من أفراد الجمهور الكبير بحيث يفهم كل كلمة تلفظ بها المتكلم ، على الأقل نتيجة لمشكلات التوصيل الصوتي . ومن المفيد للمتكلم أن يقول الشيء نفسه ، أو الشيء نفسه بصورة معادلة ، مرتين أو ثلاث مرات »(٤٨) . حتى بالنسبة إلى الخطاب الذي يعد كتابة لأن يكون خطابا ، لابد أن يتسرب إليه الإطناب والاستطراد والتكرار (في الكلمة الافتتاحية القصيرة ، التي قدم بها جون مدلتون مري لكتابه عن مشكلة الأسلوب ، الذي يتضمن ست محاضرات كان قد ألقاها في « كلية الأدب الإنجليزي » في أكسفورد ، يقول إنه نشر هذه المحاضرات في صورتها الأصلية ، ثم يقول : « ولكنها كتبت لتكون محاضرات وليست مقالات ، وإن فيها استطرادات وتكرارات لم يكن من الممكن حذفها دون إعادة لصياغتها »)(٤٩) .

كل هذا يؤكد أن الإطناب عند طه حسين كان ضرورة تفرضها طبيعة الخطاب الشفاهي ، ثم صارت عادة عنده حتى عندما يملي . ولكنه استطاع أن يجعل منه موضوعا جماليا ، يملأ الأسماع عندما يُتلقى سماعا ، ويثير التأمل عندما يقرأ على الورق .

إن ما هو كلامي خطابي في أساسه لا يمكن أن تتغير طبيعته بمجرد تدوينه ؛ فالتدوين لن يحيله إلى كتابة ، وقارئه عندئذ لابد أن يكون متفهما هذه الحقيقة . وعندما يواجه قارىء اليوم أو غدا ظاهرة الإطناب في كلام طه حسين في كل تعيناتها بهذا الفهم ، ستكون استجابته مختلفة . ولن يكون حظ طه حسين من ذلك أقل من حظ كثيرين من كتاب العصر الفكتوري في إنجلترا ، وفي مقدمتهم « ماكولي » ، الذين كانوا ـ كما يقول « أونج » ـ امتدادا لبلاغة الإسهاب والإطناب copia ، والذين مازالت كتاباتهم تقرأ بوصفها تأليفاله وقع التأليف الخطابي(٥٠) .

أجل ، سيظل طه حسين يتكلم ، ويبقى علينا أن نعرف كيف نستمع إليه .

□ □ □

الهوامش :

١ ـ الإشارة هنا إلى دراسة حسن البنا التي حصل بها على درجة الدكتوراه عن « مقدمات القصيدة الجاهلية ـ دراسة بنوية » . وقد نشرت هذه الدراسة بعنوان « الكلمات والأشياء ـ بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية » ، دار الفكر العربي القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٩ .

٢ ـ انظر : Wahter J . Ong :Orality and Literacy (Methuen, London, 1982), pp. 16 - 19.

٣ ـ انظر : Ibid., p. 17

٤ ـ من حديث الشعر والنثر ـ دار المعارف بالقاهرة ١٩٥٧ ، ص ٣ .

٥ ـ نفسه .

٦ ـ وهذا ما نقرؤه عند أونج كذلك . Ong : op . cit., P. 39

٧ ـ Qaniel Burke : Notes on Literary Structure (University Press of America, Washington 1982), p. 18 .

٨ ـ الاكتفاء بالتمثيل هنا وفي المواقف التالية ضرورة يفرضها الحيز ، ومع ذلك فإن الظاهرة الواحدة سيتواتر ورودها في أمثلة يستدل بها على ظواهر أخرى .

٩ ـ المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين ـ دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٧٤ ، المجلد ١٤ ، ص ٤٤١ .
١٠ ـ نفسه ، ص ٤٤٢ .
١١ ـ نفسه ، ص ٤٨٥ .
١٢ ـ نفسه ، ص ٤٨٧ .
١٣ ـ نفسه ، ص ص ٣٧٧ ـ ٣٨٢ .
١٤ ـ نفسه ، ص ٣٧٩ .
١٥ ـ هو كذلك عنوان لكتابه الذى ورد فيه هذا المقال .
١٦ ـ المجموعة الكاملة ، مج ١٤ ، ص ٣٥٧ .
١٧ ـ من حديث الشعر والنثر ، ص ٦ .
١٨ ـ نفسه ، ص ١١ .
١٩ ـ نفسه ، ص ٥ ـ ٦ .
٢٠ ـ نفسه ، ص ١٢ .
٢١ ـ المجموعة الكاملة ، مج ١٤ ، ص ٤٢٩ .
٢٢ ـ أحلام شهر زاد ـ المجموعة الكاملة ، مج ١٤ ، ص ٥٢٢ .
٢٣ ـ من حديث الشعر والنثر ، ص ١٢ .
٢٤ ـ أحلام شهر زاد ، نفسه ، ص ٥٧٥ .
٢٥ ـ من حديث الشعر والنثر ، ص ١٢ .
٢٦ ـ نفسه ، ص ١٣ .
٢٧ ـ نفسه ، ص ١٥ ، وانظر نموذجا لتكرار الاستهلال بعبارة « كنا نتحدث » (مج ١٤ ، ص ٣٧٤) ، ونموذجا آخر لتكرار الاستهلال بعبارة « ولم يكن بد » (مج ١٤ ، ص ٥٦٢) .
٢٨ ـ المجموعة الكاملة ، مج ١٤ ، ص ٣٥٣ .
٢٩ ـ نفسه ، ص ٣٤٧ ـ ٣٤٨ .
٣٠ ـ نفسه ، ص ٢٢ ـ ٣٢٤ .
٣١ ـ Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (Princeton Univ. Press 1974), p. 683.
٣٢ ـ المجموعة الكاملة ، مج ١٤ ، ص ٤٠٠ .
٣٣ ـ نفسه ، ص ٤٤٨ .
٣٤ ـ نفسه ، ص ٣٥٢ .
٣٥ ـ نفسه ، ص ٥٦٧ .
٣٦ ـ نفسه ، ص ٣٧١ .
٣٧ ـ انظر : Roger Fowler : Literature as Discourse (Batsford Acad. and Educationl, London 1981), p. 64 N1
٣٨ ـ انظر المجموعة الكاملة ، مج ٥ ، ص ٥٦٣
٣٩ ـ المجموعة الكاملة ، مج ١٤ ، ص ٣٧٤ .
٤٠ ـ نفسه ، ص ٥٧٠ .
٤١ ـ نتذكر هنا بصفة خاصة موقفه الدال فى قصة « قاسم » من مجموعة « المعذبون فى الأرض » ، حيث يذكر أنه قادر على التحرك بالأحداث فى اتجاهات ثم يرفض هذه الممكنات جميعاً ويتحرك فى اتجاه مخالف : « ولكنى لن أقيم فى الدار ، ولن اتبع قاسما ، ولن أتبع سيدنا ، وإنما . . . » ـ المجموعة الكاملة ، مج ١٢ ، ص ٧٩٧ .
٤٢ ـ Paul I. Carvin : A Prague School Reader on Esthetic, Literary Structure and Style (Geogetown Univ. Press 1964), p.19.
٤٣ ـ المجموعة الكاملة ، مج ٢ ، ص ٥٨٩ .
٤٤ ـ Saymour Chatman : On Defining « Form » , in D. Burke : Op. cit., Appendix V , p. 231.
٤٥ ـ انظر : Roman Jakobson : Linguistics and Poetics, in Th. A. Sebeok, Style in Language (MIT Press & John Wily, New York 196, p. 356 .
٤٦ ـ نشرت « دار العرب » بالقاهرة فى عام ١٩٨٣ كتابين باسم طه حسين ، هما « خرابيل » و « حديث المساء » ، كما نشرت « دار الفرجانى » بالقاهرة كتابين آخرين باسمه فى عام ١٩٨٤ ، هما « شارع قوله » و « تجديد » ، والكتب الأربعة بتحقيق وتقديم سيد كيلانى .
٤٧ ـ
٤٨ ـ
٤٩ ـ انظر : John Middelton Murry: The Problem of Style, Oxford Univ. Press, London, The impr. 1976
٥٠ ـ Ong: op. cit., p. 41



حوار التماهى
بين طـه حسـين
والمعـرى والمتنبـى

صـلاح فضـل

١ ــ ١

يعد الحوار أقصى درجات التكيف التى يبلغها الخطاب كى يستجيب لشروط التلقى ، ويفتح ثغرات التواصل فى أبنية الوعى والفكر ، فإذا دار بين كبار الأدباء فهو حوار أدبى ؛ أى فى صميم الشعرية . لكن عندما تمثل أطرافه ذرى الفكر الشعرى والأدبى فى عصرين متباعدين ، يفصل بينهما أكثر من ألف عام ، فإن الحوار يكتسب حينئذ خصوصية فريدة ، لأنه يكشف عن هذا العقل العربى إبّان تكونه من جانب ، وعبر انبعاثه لمواجهة متغيرات الحضارة والتاريخ الإنسانى من جانب آخر . يصبح اختباراً للعناصر الصالحة للبقاء فى هذه الشعرية ، مع إدراجها فى أبنية جديدة تتسق مع منظومات الفكر والعلم والفنون المحدثة . وكما يقول « تودوروف » فإن « كل فهم هو التقاء بين خطابين ؛ أى حوار . ومن العبث أن يكف المرء عن أن يكون ذاته ليصبح الآخر . وحتى إن هو تمكن من ذلك فإن النتيجة ستكون عديمة الفائدة ، لأن هذا سيصبح مجرد إعادة إنتاج للخطاب الأول » .(١) وتأسيساً على ذلك فإن فهم المعرى للمتنبى ، كما تجلى خاصة فى شرحه المنشور مؤخراً لديوانه بعنوان « معجز أحمد »(٢) حوار معه ، وفهم طه حسين لكليهما بلورة معاصرة لأبرز أضلاع هذا الحوار الثلاثى الشيق .

وطبقاً لباختين فإن « تفكير كل فرد وعالمه الداخلى ينعمان بسماع مجتمعى خاص ووطيد ، تتكون فى مناخه استنباطات الفرد الداخلية وحوافزه وتقديراته . . وكلما كان هذا الفرد أكثر تناقضاً كلما اقترب هذا السماع من السماع المتوسط للإبداع الأيديولوجى . إلا أن المخاطب المثالى لا يستطيع غالباً أن يتجاوز حدود طبقة وعصر معينين » .(٣) غير أن الأمر يختلف عن ذلك عند كبار المبدعين فى الفكر والثقافة ، فهم يتميزون بقدرتهم على اختراق هذا المستوى من السماع المتوسط للتمدد عبر طبقات وعصور مختلفة ، وليس من الضرورى أن يكون مخاطبهم مثالياً ؛ أى متطابقاً مع شروط المرسل ، بل إنه عن طريق التخالف فى الوعى والإدراك تبرز فوارق المجتمعات ومتغيرات العصور . فإذا كان هذا المستمع على درجة مكافئة للمرسل أصبح حوارهما حواراً بين الأجيال والثقافات . ومما يجعل هذا الحوار أدخل فى مجال الشعرية أنه يقوم بين النصوص لا بين الشخوص ، فلقاء هؤلاء الثلاثة تم على الورق ، فاستبصر كل منهم صاحبه دون أن يبصره ، وتأمله عبر كلماته ، وتوجه إليه واعياً فى معظم الأحيان .

ولنبدأ بالنقطة الأولى زمنياً فى دائرة هذا الحوار . كان المتنبى مدركاً لمن يتوجه إليهم بشعره ، وهم العلماء والمثقفون فى الدرجة الأولى . وفيما يرويه عنه « ابن جنى » إشارة لذلك إذ يقول :

« وقال ـ أى المتنبى ــ لى يوماً : أتظن أن عنايتى بهذا الشعر مصروفة إلى من أمدحه ؟ ليس الأمر كذلك ، لوكان لهم لكفاهم منه البيت ، قلت : فلمن هى ؟ قال : هى لك ولأشباهك »(٤) .

وأدرك المعرى أنه لا يقع فحسب ضمن هؤلاء الأشباه ، بل هو مقصود بالذات ، إنه القارىء المشار إليه فى النص الذى يفضى له الشعر ويتنبأ به الشاعر ، فيروى « ابن خلكان » أنه « لما فرغ من تصنيف اللامع العزيزى ، فى شرح شعر المتنبى وقرىء عليه أخذ الجماعة فى وصفه فقال أبو العلاء : كأنما نظر إلى ملحظ الغيب حيث يقول :ـ

انا الذى نظر الأعمى إلى أدبى
وأسمعت كلماتى من به صمم

ويتابع ابن « خلكان » وصف هذا المشار إليه فى علاقته ببقية كبار الشعراء العرب وحواره معهم قائلاً : « واختصر ديوان أبى تمام وشرحه وسماه « ذكرى حبيب » وديوان البحترى وسماه « عبث الوليد » وديوان المتنبى وسماه « معجز أحمد » وتكلم على غريب أشعارهم ومعانيها ومآخذهم ، وتولى الانتصار لهم والنقد فى بعض المواضيع عليهم ، والتوجيه فى أماكن لخطئهم » .(٥) ومن الواضح أن صيغ التورية فى هذه العناوين الفنية تشير إلى اختيار المعرى لنسبه الشعرى وانتمائه المتراوح فى العمق إلى هذا الثالوث الشعرى العظيم ، وإن كنا سنقتصر على علاقته بالمتنبى فحسب ضمن هذا الثالوث الجديد الذى يمثل هرماً مقلوباً يحتل طرفى قاعدته كل من المتنبى والمعرى ، ويتربص بهما فى أسفله طه حسين .

٢ ـ ١

بوسعنا أن نعتبر المعرى فى شرحه « لمعجز أحمد » قارئاً نموذجياً للمتنبى لنبرز أمرين على قدر كبير من الأهمية فى « الأدبية العربية » :

أولهما : يتصل بمشكلة العلاقة بين الشاعر وتراثه الفنى ، مما كان يحلو للقدماء أن يطلقوا عليه إسم « السرقات الشعرية »،وقد ظفر المتنبى منها بنصيب الأسد فكثرت الكتب والشروح والتعليقات والرسائل فى سرقاته مما يمثل باباً خصباً فى النقد التطبيقى العربى الذى أدانه تارة ودافع عنه تارة أخرى ، وتوسط بين أنصاره وخصومه تارة ثالثة ، وتأتى قراءة المعرى الواعية المستبصرة لتقدم لنا فى تقديرى حلاً مدهشاً لهذه الإشكالية ، يكاد يغرينا بنقل الجدل حولها إلى مستوى آخر يتصل بمنظور جديد فى النقد يتمثل فى مصطلح « التناص » بما يفرضه من إعادة وضع للمشكلة فى ضوء المعطيات الجديدة لنظرية اللغة ، والفهم المحدث لعلاقة الفنان بتراثه القديم إثباتاً ونفياً .

أما الأمر الثانى الذى يثيره شرح المعرى لمعجز أحمد فهو يتعلق بتساؤ ل نطرحه على عجل عما يمكن أن يقدمه التفسير اللغوى البحت من إضاءة كاشفة للأساليب الشعرية تبرز خصوصيات المبدعين . ولعل نموذج المعرى شارحاً بجهازه المعرفى اللغوى المحيط ، وحساسيته الشعرية والنقدية اللافتة ، وقرب عهده بالنص المرسل ، وإعجابه المطلق به ، كل ذلك يمثل شروطاً إيجابية كنا نتوقع بعدها أن يسفر هذا التحليل اللغوى عن رصد دقيق لمعالم أسلوب المتنبى الشعرى ، لكننا سنلاحظ أن توقعنا لم يكن صائباً ، لأن هذا القارىء النموذجى لم يطرح على سمعه ذلك السؤال ، ولم يعن بتتبع المعالم الماثلة فى صياغات المتن المشروح .

على أننا لا مفر من أن نقتطع من أطراف هاتين المشكلتين المعقدتين ما يلتئم مع دائرة الحوار التى نتخذها محوراً للبحث ، دون أن نذهب بعيداً لاستيفاء جوانبها العديدة ، التزاماً باقتصاد البحث ، وتكثيفه فحسب عند نقطة التفاعل بين جماليات التأثير وحساسية التلقى والقراءةعند أدبائنا الثلاثة .

وعندما نستعرض بالأرقام المادة الشعرية التى يتكون منها ديوان المتنبى كما شرحه أبو العلاء نجدها تتمثل فى جملة من القصائد والمقطعات يصل عددها إلى ٢٩٠ قطعة ، ومن الطريف أن نلاحظ أنها تتراوح فى الحجم بين طرفين ؛ فإما أن تكون بيِّنة القصر لا تتجاوز عدة أبيات ، أو تكون فى الأغلب الأعم منها قصائد تدور حول ٤٠ بيتاً ، ومما يؤثر عن المتنبى أنه قد « احتج عن تخصيص أبياته بالأربعين دون غيرها من العدد بحجة غريبة ، وهى أنه جعلها كعدد السنين التى يرى الإنسان فيها من القوة والشباب وقضاء الأوطار ما لايراه فى الزيادة عليها ، فاعتذر بألطف اعتذار فى أنه لم يزد القصيدة على هذه العدة »(٦) والإشارة هنا إلى قصيدته فى مدح ابن العميد التى يقول فيها :ـ

فبعثنا بأربعين مهار
كل مهر ميدانه إنشاده .

فالربط بين حيوية القصيدة وعمر الرجل المتوسط النشط من العلاقات المثيرة للانتباه ، وكأن قصائد أبى الطيب تتنبأ مثله حتى تبلغ الأربعين فتشبع حاجاته الشعرية . بيد أن الذى يعنينا الآن هو أن نحصى عدد أبيات هذه المقطعات والقصائد فنجدها تبلغ ٥٣٣٨ بيتا ، وهو رقم ضئيل كما إذا قيس بما أثر عن المعرى نفسه من أن نظمه قد بلغ مائة ألف بيت عدا نثره .

إذا ارتضينا شهادة أبى العلاء ، وحسه الفنى ، وذاكرته الأدبية ، وجدنا أن الأبيات التى تثير فى نفسه تذكر نظائرها لدى الشعراء الآخرين ،دون أن يستخدم مطلقا كلمة « السرقة » بل يؤثر عليها عبارات فنية راقية ، مثل « و هذا مأخوذ من قوله » ، أو « ومثل هذا قول الشاعر »،الخ لا تكاد تتجاوز ٥١٢ بيتا من الشعر ، موزعة على عدد ضخم من الشعراء والنصوص المجهولة المؤلف وبعض الأيات القرآنية والأمثال السائرة ، أى أن نسبة المأخوذ من شعر المتنبى طبقا لشهادة هذا القارىء النموذجى لا تصل إلى ١٠ ٪ من جملة إنتاجه ، أهمها ـ كما ـ أبيات أبى تمام التى تصل إلى ٥٧ بيتا ، أى حوالى ١١ ٪ من هذا المأخوذ ، يليه البحترى وله ٢٠ بيتا ، وأبو نواس ١٤ بيتا ، وابن الرومى ١٢ بيتا وبشار ٧ أبيات .

ومعنى هذا أن أقرب الشعراء من ذاكرة المتنبى هو أبو تمام كما لا حظ القدماء بالفعل ، لكن ما يشهد المعرى بتقاربه معه لا يكاد يعدو ١ ٪ من جملة أشعار المتنبى ، وهى نسبة بالغة الضآلة ، مما يكشف لنا عن الجهد النقدى الهائل الذى بذله الباحثون والأدباء فى الكشف عن فضيحة « سرقات » المتنبى ، إذا أخذنا بهذا المعيار الكمى فى رصد الظاهرة ، واستخلصنا منه نتائجه الكيفية ، مرتضين شهادة المعرى ، باعتباره قارئاً نموذجياً حريصاً على إقامة حوار لغوى وشعرى مع هذه المادة ، يتميز بمحافظة مستوعبة كما سنوضح فيما بعد ، ويتسم بقدرة فائقة على اكتشاف الجذور وتتبع المنابع الخفية للصياغات الشعرية . غير أنه من واجبنا ألا نسرف فى الاعتداد بهذه النتيجة ، لأن المعرى لم يكن متربصاً بالمتنبى ، يتسقط ما يعتبره أخطاءه مثل سواه ، ويتتبع

باستقصاء أبياته المأخوذة عن غيره ، أو المماثلة لسواه ، بل كان يصدر فى ذلك عن حس لطيف ، ومزاج انتقائى ، فقد يكون التماثل بادهاً فى مثل قول أبى الطيب يصف عجاجة الحرب وغباره :

فكأنما كُسِى النهار بها دجى
ليل وأطلعت الرماح كواكباً

فلا يذكره ذلك ، أولا يريد أن يتذكر به قولة بشار الشهيرة فى كتب البلاغة ، كنموذج للتشبيه التمثيلى المركب :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا
وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

مع تقارب عناصر الصوره ، لأنه لا يتعقب العلاقات ليديـنها ، بقدر ما يكشف عن تواصل الشعرية العربية ، وينحو إلى ترسيخ تقاليدها ، وتنامى ما تصل إليه من إنجازات ، ولعل المعرى فى ذلك لا يختلف كثيراً عما سنراه عند طه حسين فى إيثاره لمنهج اللحظات المتقاطعة الهاربة ، وتركيزه على لحظة التصادم للقارىء مع رسالة المبدع بطريقة خاطفة وانتقائية ، مما يتولد عنه عنصر الديمومة الجوهرى للشعر .

٣ - ١

ونمضى أفقياً فى تتبع قاعدة هذا المثلث لنرى طرفاً من حوار المعرى مع المتنبى فنجد أنه كان يرتكز على مبدأ الإعجاب العميق بشعريته والدفاع القوى عنه والاختصام مع الآخرين من أجله ، وسنورد بعض أخباره الدالة قبل أن نقتطع طرفاً آخر من نماذج قراءته اللغوية لهذا الشعر .

فيحكى الرواة أن أبا العلاء كان إذا ذكر الشعراء يقول : قال أبو نواس كذا ، قال البحترى كذا ، قال أبو تمام كذا ، فإذا أراد المتنبى قال : قال الشاعر كذا ، تعظيماً له . فقيل له يوماً : لقد أسرفت فى وصفك المتنبى قال : أليس هو القائل :

بليت بلى الأطلال إن لم أقف بها
وقوف شحيح ضاع فى الترب خاتمه .

فقيل له : كم قدر ما يقف الشحيح على الخاتم ؟ قال : أربعين يوماً . فقيل له : ومن أين علمت ذلك ؟ قال : سليمان بن داود عليهما السلام وقف على طلب الخاتم أربعين يوماً . فقيل له : ومن أين علمت أنه بخيل ؟ قال : من قوله تعالى « وهب لى ملكاً لا ينبغى لأحد من بعدى » ، وما كان عليه أن يهب الله لعباده أضعاف ملكه » . (٧)

ولو صح هذا الخبر عن أبى العلاء لكان أقرب إلى الدعابة منه إلى الجد ، لأن رده على من يرميه بالإسراف فى الاعتداد بشعرية المتنبى بذكر هذا البيت على وجه التحديد ، مع ما فيه من تصوير قريب ، إنما ينصرف إلى خلق مناسبة للاستطراد ، واستعراض علمه بأخبار الأقدمين ، ومعابثته لسير بعض الأنبياء بنقدهم معتمداً على النص المقدس ، أما البيت فى حد ذاته فلا يقدم دليلاً واضحاً على تفوق المتنبى المطلق واستئثاره بلقب الشاعر دون سواه . وأكثر منه دلالة على سر إعجاب المعرى بأبى الطيب ما يذكره « ابن الشجرى » فى أماليه من أن أبا العلاء قال فى قول المتنبى :

إلف هذا الهواء أوقع فى الأنفس أن الحمام مرّ المذاق
والأسى قبل فرقة الروح عجز
والأسى لا يكون بعد الفراق

هذان البيتان ينفصلان كتاباً من كتب الفلسفة ، لأنهما متناهيان فى الصدق وحسن النظام ، ولو لم يقل شاعر سواهما لكان فيهما جمال وشرف » (٨) .

فالصدق والنبل والجمال وحسن الصياغة قيم فكرية وفنية تشير إلى أسباب تعلقه بمحاوره الأول وتمثله لعالمه وإيثاره له .

ويبدو أن المعرى بدوره كان بالغ الصدق فى ولائه الفنى لصاحبه حتى ليخاصم أصحاب الجاه والسطوة من أجله ويرد غيبته ويدفع عنه التهم بذكاء شديد وتعريض لماح ، ومن ذلك ما يروى من أنه كان يوماً حاضراً فى مجلس الشريف المرتضى ، وهو شقيق الشريف الرضى الشاعر العلوى المشهور ، فجرى ذكر المتنبى ، فهضم المرتضى من جانبه . فقال المعرى : لو لم يكن له من الشعر إلا قوله :

لك يا منازل فى القلوب منازل

لكفاه . فغضب المرتضى وأمر بإخراجه بطريقة مهينة ، وقال لمن حوله : أتدرون ما عنى ؟ فقالوا : لا . قال : عنى به قول المتنبى :

وإذا أتتك مذمتى من ناقص
فهى الشهادة لى بأنى كامل(٩) .

فمن ينتقص المتنبى يستحضر فى وعيه كل قصائده ، ويدرك بلمحة خاطفة تعريض أبى العلاء الذكى المرهف به ، ثم لا يقتضيه هذا العلم بالشعر توقيراً للشعراء ولا احتراماً لصحبتهم .

أما التهمة الكبرى التى ينبرى المعرى فى رسالة الغفران لردها عن المتنبى فهى المتعلقة بهذا اللقب على وجه التحديد ، فيقول أبو العلاء : « حدثت أنه كان إذا سئل عن حقيقة هذا اللقب « المتنبى » قال : هو من النَّبْوَة ؛ أى المرتفع من الأرض ، وكان قد طمع فى شىء قد طمع فيه من هو دونه . وإنما هى مقادير ، يديرها فى العلوّ مدبر ، يظفر بها من وفّق ، ولا يراع بالمجتهد أن يخفق . وقد دلت أشياء فى ديوانه ، أنه كان متألهاً (أى يعتقد فى وجود الله) ومثل غيره من الناس متدلهاً ، فمن ذلك قوله :

تغرّب لا مستعظماً غير نفسه
ولا قابلاً إلا لخالقه حكماً

وقوله :

ما أقدر الله أن يخزى بريّته
ولا يصدق قوماً فى الذى زعموا

وإذا رجع إلى الحقائق ، فنطق اللسان لا ينبىء عن اعتقاد الإنسان ، لأن العالم مجبول على الكذب والنفاق . ويحتمل أن يظهر الرجل بالقول تديناً ، وإنما يجعل ذلك تزيناً »(١٠) .

ويغلب على المعرى فى هذا الدفاع الحار عن صاحبه حسه اللغوى الدقيق واستثماره لعلمه بالشعر ، وتعريضه بمن يتهم الناس فى عقائدهم ، فهو أولاً ـ مُسنداً ذلك للمتنبى ـ يحاول تفسير الكلمة من جذر آخر يختلف عن النبوة ، ثم يشير إلى طموحه للملك وجدارته به ، ويذكر من أبياته ما يبرهن به على صحة عقيدته ويدعو بالخزى على أعدائه ، ولكنه لا يلبث أن يتخذ سمت المفكر الفيلسوف ليشير إلى أن مأساة اللغة أنها وقد جعلت للتواصل الصادق والتعبير الصريح قد أحالها الإنسان إلى أداة للكذب والنفاق والتجمل وإخفاء مقاصده ، ومن ثم لا ينبغى لمن يرجع إلى الحقائق أن يغتر بالأقاويل أو يخدع بالظواهر .

والذى يتتبع أحكام القيمة فى شرح المعرى لديوان المتنبى ـ على ندرتها وقلتها ـ يجدها لا تخرج عن أحد أمرين : إما أن يبدى بقدر كبير من التحفظ إعجابه الحقيقى بالشعر كما سنرى فى بعض الأمثلة ، وإما أن يعلن مخالفته له وإدانته لما ذهب إليه من مبالغة تفضى به إلى الكذب ، فأقبح ما كان يراه هذا الفيلسوف الزاهد المتأمل هو التورط فى الكذب ، وأجمل ما كان يؤثره ويعتز به هو الصدق ، وقد أعلن انفصاله عن المتنبى ومخالفته له عندما يكذب ويسرف على نفسه ، أما ماعدا ذلك فهو شديد الإعجاب به ، والدفاع عنه ، والتواصل المستمر والحوار الخصب معه .

٤ ـ ١

فإذا اخترنا بعض الظواهر اللغوية التى ينتبه إليها المعرى فى قراءته لشعر المتنبى محاولين العثور على دلالتها الأسلوبية وجدنا بعض الملامح المتميزة التى يمكن تركيزها فى النقاط الآتية :

أ ـ يلاحظ المعرى بطريقته الدقيقة ، وعبارته المحكمة ، واقتصاده اللافت فى الإشارة كيف ينتقل المتنبى من مجال دلالى إلى آخر فى تعليقه على هذا البيت :

تولّوا بغتةً فكأن بيناً
تهيّبنى ففاجأنى اغتيالاً

فيقول : البغتة ، والفجاءة ، والاغتيال متقاربة بـرحيلهم قبل وقوعه. فكأن البين كان يخاف منى أن يجاهرنى بالإقدام علىّ ، فهجم على وأنا غافل عنه . فقوله « تهيّبنى » من ألفاظ الفخر استعمله فى الغزل »(١١). ومن الواضح أن المتنبى كان فى هذه المقدمة الغزلية ، على عادته فى معظم شعره الغزلى ، مشغولاً بنفسه ، مفتوناً بذاته ، بعيداً عن أحوال العشاق وصباباتهم وجدهم ، حتى ليتصور أنه لمهابته وجلالته يخشى الفراق والبين الاقتراب منه ، ثم يهجم عليه ليغتاله ، مثلما يحدث لكبار الملوك والأمراء ، عند رحيل الأحباب . والمعرى يؤدى بإشارته الموجزة لاستعمال معجم الفخر فى سياق الغزل هذا المعنى دون أن يسرف على نفسه أو يلوم صاحبه ، فهو دقيق فى الوصف ، ضنين بأحكام القيمة .

ب ـ يقول المتنبى فى وصف الأسد الذى قاتله بدر بن عمار :

يطأ الثرى مترفقاً من تيهه
فكأنه آسٍ يجس عليلاً

فتتقدح هذه الصورة الجليلة فى نفس أبى العلاء ، فيخف إليها محاوراً عندما يدعونا للتواضع ونبذ التيه والوحشية على طريقة المخالفة :

خفف الوطء ما أظن أديم
الأرض إلا من هذه الأجساد

فالوطء الثقيل هو مظهر الكبرياء والتيه ، والتخفف عنده نظير ترفق أبى الطيب ، لكن بقية الصورة متفردة عند كل منهما ، لأنه لا يحتذى نموذج من سبقه ، وإنما يفاوضه ويتجاوزه ، مع تميز كل شاعر بمفارقته الخاصة . فالمتنبى يجعل الأسد حانياً كالطبيب لا مهلكاً كالداء كما يظن الناس ، والمعرى يجعل بشرة الأرض من أجساد الناس ، فيجمع كل منهما النقائض على طريقته بعد أن ينطلق من الوطء الرفيق وما ينبنى عليه من كبرياء عند المتنبى القاطع ، وتواضع عند المعرى الراهب ، إذ يلوّن كل منهما الصورة بأصباغه النفسية وحالاته الوجدانية المتميزة ، فيقوم حوار الشعر بجلاء المواقف وإبراز الخصوصيات .

ج ـ يقول المتنبى فى مدح أبى أيوب أحمد بن عمران :

ذُكِرَ الأنام لنا فكان قصيدة
كنتَ البديع الفرد من أبياتها

ويشرحه أبو العلاء المعرى قائلاً : « يقول : الناس بمنزلة القصيدة ، والممدوح بمنزلة البيت البديع الفرد من هذه القصيدة . قال أبو الفتح ابن جنى : هذا البيت هو البديع الفرد من هذه القصيدة » (١٢). وأحسب أن المعرى يتكىء على ابن جنى ويشاركه فى هذا الإعجاب بشعر المتنبى ، وتلك دلالة النقل عنه ، وكان بوسعه أن يسهب فى تفصيل أسباب هذا التفضيل ، فرؤية الأحياء وهم ينتظمون فى سلك الشعرية ، لكى يكون هذا الإنسان أكثر أفرادهم تحقيقاً للإبداع لمحة فنية شيّقة ، تشير إلى استغراق المتنبى فى عالمه الشعرى ، وإكساب خواصه للعالم الخارجى ، وحسبه أن يتمثل الحياة قصيدة والأحياء أبياتها كى يسجل شعرية الأنام .

د . فى قصيدة المتنبى التى يقول فيها :

هام الفؤاد بأعرابية سكنت
بيتاً من القلب لم تمدد له طنبا
مظلومة القد فى تشبيهه غصناً
مظلومة الريق فى تشبيهه ضربا
بيضاء تطمع فيما تحت حلتها
وعز ذلك مطلوباً إذا طلبا

يصف ممدوحه بقوله :-

بياض وجه يريك الشمس حالكة
ودُرُّ لفظٍ يريك الدر مَخْشَلَبَا

ويعلق المعرى قائلاً : « المخشلب الردىء من الدر ، وقيل هو الخرز الأبيض الذى يشبه اللؤلؤ . ليس بعربى ، لكنه استعمله على ما جرت به عادة العامة فى الاستعمال ، واسمه فى اللغة الخضض »(١٣)

وهنا نلاحظ أن المتنبى لا يتورع عن إدماج الكلمة العامية فى نسيجه الفصيح بما يكمن فيها من طرافة وسوقية ، لا تقسره على ذلك ضرورة القافية بل تبرز هذه الطرافة مضاعفة ، خاصة لأنها تعكس بتقابلها الدلالى مع كلمة الدر انحطاطاً لغوياً يدعم فى منظوره انخفاض القيمة ويتسق مع روح الابتذال الشائعة فى المقطوعة من التعبير بمظلومة ، ومن الكناية الفاحشة عن الطمع فيما تحت حلتها مهما عزّ بعد ذلك .

ولا يتصدى المعرى لتخطئته أو تسفيهه ، بل يكتفى بالعرض المحايد مبرراً له بأنه يجرى على استعمال العامة ، مما يتضمن اعترافاً بشرعية هذا الجريان ، وكأن سلطة المعرى اللغوية لا تتحرج من هذا التسامح الشعرى بل تتغاضى عنه وربما تستلذه وتطربه .

هـ ـ ولنقرأ نموذجاً لفهم المعرى للدلالات المتعددة عند المتنبى وتفسيره لها ، وذلك فى تعليقه على بيت المتنبى الذى يقول :

إذا بدا حجبت عينيك هيبته
وليس يحجبه ستر إذا احتجبا

« يقول : إذا ظهر للناس من الحجاب ، حجبت عينيك هيبته ، فلا تقدر أن تنظر إليه لجلالته ، فكأنه محتجب ، وهو كما قال الفرزدق :-

وإذا الرجال رأوا يزيد رأيتهم
خضع الرقاب نواكس الأبصار

وقوله : ليس يحجبه ستر إذا احتجبا . فيه ثلاثة أقوال :
أحدهما : أنه إذا احتجب يطلع على ما غاب من أحوال الناس ، فلا يخفى عنه شىء ، فكأنه غير محتجب .

والثانى : أنه إذا احتجب لا يمكنه ذلك ، لأن نور وجهه ينم عليه ويخترق الحجاب إليه ، وهى كقوله : [أى المتنبى]

أصبحت تأمر بالحجاب لخلوة
هيهات لست على الحجاب بقادر

والثالث : أراد أنه ليس بشديد الاحتجاب ، فمن أراد الدخول عليه لا يصعب عليه رؤيته وإن كان محتجباً لتواضعه »(١٤) .

ومن الواضح أن هذه التفسيرات تنبثق كلها من النص ومن السياق الثقافى عامة والشعرى خاصة ، وهى بذلك لا تصل إلى درجة التأويل ، غير أنها محاولة أولى لاجتلاء تعدد الدلالات الشعرية ومشروعيتها فى القراءة .

١ ـ ٢

عندما ننتقل إلى رأس المثلث الحوارى لنقف مع طه حسين فى تفاعله الأدبى مع صاحبيه نجد أنه من بين مصطلحات الجهاز المعرفى النقدى المحدث هناك توصيف ينطبق عليه إلى درجة كبيرة ؛ وهو مأخوذ من مجال « الهرمينيوطيقا » ويتميز بتضمنه لعدة مستويات تتحدد من خلالها مواقف المتلقى عامة والناقد التأويلى فى ممارسته للتجربة الجمالية بصفة خاصة ، وأعنى به مصطلح « التماهى » الذى يشير إلى توحد المتلقى مع المرسل وامتزاج العناصر الجوهرية فى شخصيتيهما ، وقد حدد العلماء خمسة أنماط من التماهى هى على التوالى :-

- تماهى التداعى ، ويعتمد على علاقة اللعب والصراع .
- تماهى الإعجاب ، ويتم مع الأبطال الأفذاذ الشاملين .
- تماهى الإشفاق ، ويتصل بالأبطال الناقصين العاديين .
- تماهى التطهير ، ويتعلق بالأبطال المعذبين والمقهورين .
- تماهى التهكم ، ويتوجه نحو الأبطال المنفيين المضادين .

على أن هذا التماهى مع البطل بمستوياته المختلفة لا يستنفد إمكانات التماهى الجمالية ، فقد يتم عبر أشكال متميزة خاصة فى تلك المواقف الاستبدالية التى تتجلى فى التجربة الغنائية . ومع أن البطل الأدبى/ المؤلف يمر بمحنة شديدة منذ فترة طويلة فى النقد الحديث وفى الأدب كذلك ، حتى لقد عُدّ ميتاً فى الأونة الأخيرة عدة مرات إلا أنه يظل شخصية ضرورية لأقصى درجة فى النظرية الجمالية . فالنماذج الفاعلة فى التماهى مع البطل تقدم لنا حصيلة غنية بالبيانات الكاشفة عن العلاقات الوظيفية بين النص والقارىء ، وهى التى تكوّن المستوى الأولى للتجربة الجمالية (١٥) .

ومنذ فترة مبكرة روى طه حسين قصة ولعه بالمعرى ؛ إذ بدأت بكره شديد له وللمتنبى ولأبى تمام ، تأثراً بمدرسة المرصفى الرافضة لأصحاب البديع والفلسفة المحدثين . ثم عرض له ـ على حد تعبيره ـ أن يدرس أبا العلاء ؛ ذلك الذى كان قد أبغضه ونفر منه ، فرأى بينه وبين الرجل « تشابهاً فى هذه الآفة المحتومة ، لحقت كلينا فى أول صباه ، فأثرت فى حياته أثراً غير قليل »(١٦) . فقدم بحثه عنه لنيل شهادة العالمية ودرجة الدكتوراه من الجامعة المصرية عام ١٩١٤ . ثم نشر هذا البحث بعد قليل ، لأنه يمثل فى تقديره « طوراً من أطوار حياتى العقلية ، وأنا رجل شديد الأثرة أحب أن أكون واضحاً

لمعاصريّ ولمن يجيئون على أثرى من الناس وضوحاً تاماً فى جميع ما اختلف على نفسى من الأطوار ، وهذا الكتاب يمثل حياتى العقلية فى الخامسة والعشرين ، فلا بأس بإظهار هذا النوع من الحياة للناس »(١٧) .

وسنرى أن هذا العنصر الجوهرى فى فكر وذوق ومنهج طه حسين فى التناول سيظل ملازماً له فيما عدا ذلك من أطوار ؛ إذ يقدم الآخر ليتعرف من خلاله على ذاته فى لحظة محددة مما يمر بها ، فهو يقع دون شك فى دائرة النوع الثانى من التماهى المعتمد على الإعجاب والإيثار ، وقد يؤدى هذا إلى تعطيل مقصود للموقف النقدى منه ، فهو يلتحم معه ويلغى المسافة البحثية اللازمة للفصل بينهما عمداً ، ويعلن ذلك بلذة ، فيقول مثلاً : « قف عند هذا البيت :

ألم تر أن المجد تلقاك دونه
شدائد من أمثالها وجب الرعب

وانظر إلى هذا الشطر الأخير ، فلو أنى صادفت هذه الصيغة عند شاعر غير أبى العلاء ، عند المتنبى أو أبى تمام ، لأشبعته لوماً ونقداً وتأنيباً ، ولكنى حين صادفت هذه الصيغة فى شعر أبى العلاء لم أزد على أن ابتسمت ، ثم استعدت البيت فضحكت ضحكاً خفيفاً ، ثم احببت هذا الأسلوب فى هذا الموضع واطمأننت إليه . قل إنى أوثر أبا العلاء وأحابيه وأرضى منه أشياء لا أرضاها من غيره ، فقد لا تخطىء ولا تبعد »(١٨)

فطه حسين يستحضر صاحبه ، ويناجيه ويحابيه ، ويؤثره على سواه ، يصرح بذلك دون تأثم ولا تحرج ، وهو يعرف أن ذلك يخالف تقاليد الدرس والنقد المألوفين ، إلى نوع غير مألوف من الدرس المتماهى والنقد المتعاطف ، والإعجاب بضعف الصاحب ورقة شعره . على أنه فى أحيان أخرى كان شديد الصرامة مع نفسه والقسوة على صاحبه ، عندما يؤثر الاعتراف الصادق بقصورهما عما يلقاه بقية الأحياء من معطيات ، عندئذ يتحول نقده للمعرى إلى نقد ذاتى موجع وعميق ، ولنأخذ مثلاً على ذلك حديثه عن الوصف فى شعر المعرى إذ يقول :

« ولقد يغتر بعض الباحثين بما يجد فى شعره من وصف النجوم ومواقعها وحركاتها ، ومن وصف السيف ورواته ، والفرس وأجزائه ، ولكنه إن أعجب بذلك فإنما يعجب بشىء ليس لأبى العلاء فيه إلا الرواية وحسن التنسيق . فهو فى الحقيقة يستطرف شيئاً تليداً . . . على أننا نقنع الآن بالإشارة إلى المصادر العامة التى يأخذ منها المكفوفون ما يطرقون من أوصاف المادة . فأولها ما يقرأون ويستظهرون من الشعر والنثر الذى أنشأه المبصرون ، والثانى ما يرثون من الأساطير القديمة ، والثالث ما يسمعون من أحاديث الناس ، والرابع ما يجدون فى كتب العلم من خصائص الأشياء ، هذه المصادر تشترك فى إمداد المكفوفين بما تجد فى كلامهم من وصف المبصرات »(١٩) .

ولا أحسب أن هذا الحديث العميق الذى تأمل فيه طه حسين حال المعرى وحاله وهو فى الخامسة والعشرين من عمره ، لم يخرج بعد من مصر ، ولم يطلع على معطيات الثقافة الحديثة بشكل مباشر ، قد وجد ما يغيره جذرياً بعد هذا الزمن الطويل ، لأنه ينبىء عن خبرة علمية وفنية صادقة ، وينبثق من استبطان صحيح وتأمل طويل وموضوعى لطبيعة هذا الموقف الدقيق .

٢ ــ ٢

فإذا ما انقضى ربع قرن آخر على هذه الصحبة الأولى ،عاد طه حسين إلى صحبة المعرى يحاوره ويتحدث معه ، بحب وإعجاب يشوبهما شىء من الإشفاق ، فقد تحرك قليلاً على سلم التماهى ، واتسع نطاق تجربته الحيوية والفنية ، وأصبح عالمه أكثر خصوبة وثراء مما أتيح لرهين المحبسين ، فقد نضجت خبراته الجمالية بفنون القول ، وعشق المسرح والتمثيل إلى جانب حبه الأول فى الشعر ، ومارس القص وتخليق الشخصيات والمواقف واصطناع الحوار بينها ، مما يجعل لحديثه عن المعرى مذاقاً خاصاً ونكهة متميزة . ولنقتطع نموذجاً لحوارياته العلائية لندرك هذا التطور الخطير فى عالمه : ـ

« كنت أحدث أبا العلاء بأن تشاؤمه لا مصدر له فى حقيقة الأمر إلا العجز عن ذوق الحياة ، والقصور عن الشعور بما يمكن أن يكون فيها من جمال وبهجة ، ومن نعيم ولذة . وكان أبو العلاء يقول لى : فإنك ترضى عما لا تعرف ، وتعجب بما لا ترى . وكنت أقول له : إن لم أعرف كل شىء فقد عرفت بعض الأشياء ، وإن لم أر الطبيعة فقد أحسستها . وكان أبو العلاء يقول لى : تبين إن استطعت حقيقة ما تعرف ، فسترى معرفتك مشوهة . ولائم ما استطعت بين ما تحس من الطبيعة وما يرى الناس منها فلن تجد إلى هذه الملاءمة سبيلاً . . وكنت أسأل أبا العلاء : أيهما خير : أن تلم بنا أسباب النعمة قوية أو ضعيفة ، صحيحة أو كاذبة ، فنتشبث بها ونشد بها أيدينا وأنفسنا ، ونأخذ ما تحمل إلينا من ألوان الراحة وضروب الأنس ، أم تعرض لنا فنعرض عنها ، وتقبل علينا فنمتنع عليها ، ولا نحصل من الحياة إلا ما حصَّلت من خيبة الأمل وكذب الرجاء ، وظلمة اليأس وحرقة القنوط ؟ وكان أبو العلاء يجيبنى ببيته المشهور :

ولم أعرض عن اللذات إلا
لأن خيارها عنى خنسه »(٢٠)

وهو هنا يتواصل روحياً وفنياً مع أبى العلاء المفكر الفيلسوف أكثر مما يتواصل مع كتابته ، فيصبح الشعر وثيقة للحياة ومادة للتأمل وأداة للحديث ، ويصبح البطل هو المؤلف ، ويتحول النص إلى موضوع ثانوى ضعيف الأهمية . لكن طه حسين يتخذ من هذا النهج التأويلى ذريعة لبلورة بعض الخواطر الجمالية ذات القيمة النقدية الرفيعة ، فهو يدرك أنه يرتكز على مبدأ التواصل مع المتلقى كمنطلق للفاعلية الجمالية ، ويستثمر هذا المبدأ إلى منتهاه ، ويستخلص منه بعض اللفتات الماهرة العميقة .

فهو مثلاً يقلب قول المعري في « لزومياته » :

وماذا يبتغي الجلساء مني
أرادوا منطقي وأردت صمتي

فلا يقبل منه على تصديقه له ، وإعجابه به ، أنه أراد الصمت حقاً ، بل يرى أن عبثه الفني ، ولعبه اللغوي في هذه اللزوميات كان استجابة لفراغه وطول خلواته من جانب ، ولذوق مستمعيه ومتلقيه من جانب آخر ، ثم لا يلبث أن يربط ذلك بفكرة محددة ؛ وهي أن الفن الرفيع في تقديره « قيد حُرّ » يفرض على صاحبه أثقالاً ينهض بها بحرية تامة ، حتى ليخيّل لمن يرقبه « أنه قد أرسل نفسه على سجيتها وأمضاها على طبعها »،ثم يمعن نقدياً في تعميق هذا المسلك في التواصل مع المتلقي عند ممارسة هذه القيود المتجردة ، فإذا بك ، كقارىء ، « وأنت إذن شريكه فيما يجد من مشقة ، وأنت شريكه فيما يجد من لين ، أنت مقيد إن كان هو مقيداً ، وأنت مطلق إن كان هو مطلقاً . وعلى هذا النحو وحده ــ فيما أظن ــ يفهم الأثر الفني ويذاق » ، وبهذا أيضاً يصل طه حسين إلى درجة التوظيف الواعي لمبدأ التماهي في تفسير العمليات الجمالية وتلقيها .

٣ ــ ٢

تبلورت نقدياً في الآونة الأخيرة ، بفضل بحوث جماليات التلقي مجموعة من المبادىء التي سلطت ضوءاً قوياً على عملية التفاعل المركزي عبر القراءة بين بنية العمل الفني ومتلقيه ، وكانت « الظاهراتية » قد أكدت بشكل لافت على ضرورة الاعتداد بالعمل لا من حيث نصه فحسب ، بل من حيث عمليات الفهم التي تمتد إليه ، فقام « إنجاردن » بوضع تكوين المستويات في العمل الأدبي مقابل طريقة تعينه عند التلقي . فالنص في ذاته لا يقدم سوى مجموعة من المنظورات الهيكلية التي يبرز من بينها العمل كشيء ، بينما يتمثل قوامه في عملية تعينه . ويستخلص من ذلك أن العمل الأدبي يتضمن بالضرورة قطبين : القطب الفني والقطب الجمالي ، ويتمثل القطب الأول في النص الذي وضعه المؤلف ، بينما يتمثل الثاني بعملية التعين التي يقوم بها القارىء . وعبر هذا الاستقطاب نتبين أن العمل الأدبي لا يتحقق جمالياً في النص ولا في فعل القراءة وإنما على وجه التحديد في هذه المنطقة التي ينصب فيها النص والقراءة معاً »(٢١) .

وعندما نتتبع أهم مظاهر حوار طه حسين الفني والجمالي مع المتنبي نجد أنه يرتكز على هذه المنطقة بالذات ، ويلتمس درجات التماهي مع النص في مستوياته المختلفة ، فهو يعلق مثلاً على أول بيتين من الشعر أثرا عن أبي الطيب ليكشف عما يرى فيهما من التكلف والافتعال ، وهما قوله :

بأبي من وددته فافترقنا
وقضى الله بعد ذاك اجتماعاً

فافترقنا حولاً فلما التقينا
كان تسليمه عليّ وداعاً

ويرى أن الشطر الأخير هو مركز الثقل في القطعة ، صيغت لتصل إليه . لكنه لا يلبث أن يظهر تعاطفاً ودياً ــ لا نقدياً ــ معها على أساس أنها تثير ذكرياته عن تجربته الشعرية الغضة في صباه فيقول « وسواء أكان هذا الشعر جيداً أم رديئاً ، مستقيماً أو ملتوياً ، فإني أجد في نفسي حباً له وميلاً إليه ، لأني أمثل هذا الجهد العنيف الذي بذله هذا الصبي الذكي ، حتى استخرج هذين البيتين ؛ ومن يدري لعلي إنما أحب هذين البيتين وأعجب بهما وبجهد الصبي في استخراجهما ، لأني شهدت صبياً أحبه يبذل جهداً مثله ، وينفق الوقت ليستخرج مثل هذا الشعر ، ولم أجد بدأ من أن أثني له على شعره ، وأهنئه بما انتهى إليه من الفوز.ولم أكن في هذه التهنئة ولا في ذلك الثناء متكلفاً ولا غالياً ، وإنما كنت صادقاً مرسلاً نفسي على سجيتها ، أصدر عن العاطفة أكثر مما أصدر عن الفن »(٢٢) .

ولا أحسب هذا الصبي شخصاً آخر سوى طه حسين نفسه ، فهو شديد الاعتداد بذاته ، والحنو على طفولته وصباه ، والتقدير لإنتاجه . وهو يندفع عاطفياً في إبراز هذا التقدير حتى لتصبح لحظة تماهيه مع المتنبي وتراثيه في تجربته هي لحظة التعاطف والانصباب الوجداني في تياره ، غيرأنه لا يلبث أن يتحفظ بشكل صارم على نتائج هذا التعاطف بأنه لا يمس القطب الفني الماثل في النص ذاته بل يقتصر على فعالية الحس الجمالي عند التلقي ، مما يكشف عن وعي طه حسين النقدي الرفيع ، ويدعونا لأن نتعرف على مكونات القطب الفني عنده .

ولقد كان جهاز طه حسين المعرفي غنياً في مفاهيمه وتصوراته ، فهو ذواقة نموذجي ، يتقن معايشة النصوص ، ويتفنن في الكشف عن بواطنها ، ولم يكن النقد في العقود الأولى من هذا القرن قد تجاوز مرحلة التناول « الموضوعاتي » والتحليل الفكري للنصوص ، فإذا احتاج طه حسين لأدوات اصطلاحية ترتبط بهذا القطب الفني لم يجد لديه سوى مجموعة التسميات البلاغية الفقيرة ، فهو مضطر إذن أن يرجع فن المتنبي فعلاً إلى ما يسميه خصلتين هما قوامه الشعري ؛ وهما المطابقة والمبالغة(٢٣) .

ومن الملاحظ أن المصطلحين من مجال البديع ، وربما كانا يصفان بالفعل طرفا هاماً من شعرية المتنبي ، لكنهما بكل تأكيد لا يتضمنان جميع أدوات إنتاجه الدلالية والتصويرية ، ولو شاء طه حسين أن يصنفهما ويتأملهما بأدواته لأرجع أحدهما إلى اللفظ والآخر إلى المعنى ، ولو شئنا أن نبحث لهما عن ترجمة نقدية معاصرة تضعهما في إطار فني أشمل لرأينا أن الطباق يعود إلى المحور السياقي التركيبي ، وأن المبالغة تعود إلى المحور الاستبدالي الإيحائي ، ولو أمعنا في تتبع النموذج البنيوي الدال في شعر المتنبي لوجدناه يقع في منطقة أبعد بكثير مما يطفو على سطحه من مفارقات لفظية ومعنوية ؛ إذ يرتبط بجذر المفارقة والتوتر بين مقتضيات الموقف الاجتماعي الوظيفي من ناحية وحالات النزوع الفردي للتميز والحراك الطبقي من ناحية أخرى ؛ مما يؤدي إلى إبراز الإشكالية في الرؤية على مستوى الصياغة والتعبير . ونظراً لفقر

الإجراءات التجريبية فى تحليل الشعر فى تلك الآونة كان طه حسين كثيراً ما يشعر بالعجز عن متابعة التعرف العلمى على أسرار التراكيب الشعرية ، فيصرح بأنه لايدرى كيف يشركنا فى إعجابه فيقول مثلاً :
« ثم انظر إلى هذا البيت :

جهد الصبابة أن تكون كما أرى
عين مسهدة وقلب يخفق

فهل ترى غناء أصدق من هذا الغناء ، وأبلغ تأثيراً فى النفس ، ومع ذلك فليس فى البيت شىء جديد ، ولا معنى طريف ، ولكن صدق لهجة الشاعر والجمع بين تسهيد العين وخفقان القلب يشيع فى هذا البيت حزناً لا أدرى كيف أحققه ، ولكنى أعلم أنه شديد العدوى سريع الانتقال إلى سامعيه وقرائه »(٢٤) .

فهو يحيل مرة أخرى على الأثر الذى يتركه البيت فى النفس ، أى إلى القطب الجمالى دون أن يكون بوسعه تحقيق سبب هذا الأثر ولا شرح بنيته فى القطب الفنى ، فإذا ما اضطر إلى ذكر أوصاف محددة تقوم عليها شعرية النص لجأ إلى الحصاد الاصطلاحى القديم فأعاد عناصر عمود الشعر ، وذكر أن القوام الفنى لشعر المتنبى عنده يتمثل فى « جزالة اللفظ ورصانته ، وصحة المعنى واستقامته واعتدال الأسلوب وحسن انسجامه ، إلا أبياتاً يضطرب فيها الشاعر هنا وهناك فى اللفظ وحده ، أو فى المعنى وحده ، أو فى اللفظ والمعنى جميعاً »(٢٥) . وكان بوسع طه حسين أن يفيد من « بول فاليرى » الذى قرأه وعرفه فى هذه الآونة ، وقدم لكتابه عن المعرى باقتطاع صفحة من حديثه الشيق عن الرسام « ديجاس » لأنها تكاد تصف له شخصية أبى العلاء ، لا فنه أو مذهبه . كان طه حسين مشغولاً جداً بأشخاص الأدباء ، فلم يستطع أن يلتقط من المادة النقدية المبثوثة حوله بعض إنجازاتها فى تحليل النصوص بشىء أبعد من نثر معانيها والتعجب من نجحها أو إخفاقها فى أدائها ، بل يبدو أن هذه الخطوة كان من الضرورى موضوعياً أن يمضى نصف قرن آخر من الزمان حتى يمكن للنقد العربى أن يقوم بها بكفاءة ملائمة لإيقاع سياق النقد العالمى فيفيد مثلاً من المعطيات اللغوية والشعرية الحديثة فى الربط بين هذا الطباق ومبدأ التوازى الذى يوليه « جاكوبسون » أهمية قصوى فيرى « أن بنية الشعر تعتمد على مبدأ التوازى ، لأن هناك نسقاً من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة : فى مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية ، وفى مستوى تنظيم وتركيب الأشكال والمقولات النحوية . وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازى انسجاماً واضحاً وتنوعاً كبيراً فى الآن ذاته . إنه القالب الكامل الذى يكشف بوضوح الأشكال والدلالات الصوتية والنحوية والمعجمية »(٢٦) .

٣ ـ ١

من أبرع المشاهد التى يستطيع طه حسين فيها أن يصل إلى درجة عالية من التواصل العميق مع النصوص ما يحيل التماهى عنده إلى متكأ للتأويل الخصب ، يطرح فيه موقف المحلل المحدد ، المحكوم بحرفية القول ، ليفتح أفقاً جديداً من التفسير المتعدد للدلالات ، كما يفعل مثلاً فى فرضه المثير لترميز المتنبى عن حياته كلها وحياة المسلمين من حوله فى صراعهم العقيم ضد الروم وهو يتغزل بصاحبته قائلاً :

لياليَّ بعد الظاعنين شكول
طوال وليل العاشقين طويل
يُبنَّ لىَ البدر الذى لا أريده
ويخفين بدراً ما إليه سبيل
وماعشت من بعد الأحبة سلوة
ولكننى للنائبات حمول

فيأخذ طه حسين فى الإفاضة فى فك شفرة هذه الأبيات التى يتراءى من خلفها السأم والشجن والطموح المحبط للشخص والأمة معاً ، وينتهى من ذلك إلى قوله : « كل ما أفهمه من هذه الأبيات الثلاثة الحزينة التى يبدأ بها المتنبى قصيدته ، وما يعنينى أن يكون المتنبى قد أراد هذا أو لم يرده ، فأنا لا أطلب من الشاعر أن يفهمنى ما أراد حقاً . وأنا لا أقيس براعة الشاعر بقدرته على أن يفهمنى ما أراد حقاً ، وإنما أريد من الشاعر البارع كما أريد من الموسيقى الماهر أن يفتح لى أبواباً من الحس والشعور ومن التفكير والخيال . وما أشك فى أن المتنبى قد وفق لهذا التوفيق كله فى هذه الأبيات »(٢٧) .

ولنتجاوز عما فى هذا المشهد من غلبة ساحقة لضمير المتكلم فى عملية النقد أيضاً ، فلهذا دلالته التى استصفاها واستخلصها بعض الباحثين النقاد مؤخراً(٢٨) ، ولنتوقف عند إلغائه لأهمية القصد الواعى فى الرسالة الشعرية ، وتركيزه على شرح مستويات الدلالة وآليات إنتاجها وتلقيها مما يدخل فى الهرمينيوطيقا الحديثة ، وكان طه حسين بحكم تكوينه الفقهى والسلفى فى التراث الإسلامى مهيأ بطبيعة مزاجه لهذا اللون من الفهم المحدث ، ثم نجده يربط هذا النوع من الأداء الشعرى بأقرب الفنون إلى تحقيق وظيفة الغناء الصافى المبهم وهو الموسيقى ، مما يرتبط بتقاليد المدرسة الرومانسية الألمانية خاصة فى نقد الشعر ، لكنه يمضى بعيداً فى البحث عن غنائية الشعر والإعجاب الحار بلحظات تحققها مما يضعه بشكل موثق فى دائرة النقاد الذين يعتمدون على جماليات التلقى .

٣ ـ ٢

ويعود طه حسين لممارسة نفس هذا التأويل الخصب فى فهمه لأبيات المتنبى الغزلية الشهيرة عن تفضيله للأعرابيات والتى قالها فى مصر ، فيرى أنها نوع من الرمز والإيماء « قد أعجب به الناس منذ زمن بعيد ، ولكنهم فهموه على وجهه الظاهر القريب ، وأذهب فى فهمه أنا مذهباً آخر . فأرى فيه حنيناً إلى حياته فى الشام ، حيث البداوة أغلب من الحضارة ، وحيث البأس أظهر من اللين . . وكأن الشاعر قد ضاق بهذه النعمة الهادئة ، وهذا الخفض الآمن فى مصر ، وشاقه صليل السيوف الجياد . ولكنه لم يستطع أن يجهر بما يجد من ذلك ، فاتخذ الأعرابيات كناية عنه ورمزاً له ، كما اتخذ الحضريات كناية عما كان فى مصر من حياة ناعمة فاترة »(٢٩) . ومن الواضح أن طه حسين يريد

بالكناية هنا ما يتجاوز مفهومها البلاغى المحدود ويرد النص إلى سياقه الاجتماعى والحضارى بلون من التأويل الذى يجعل النساء إشارة للأمصار العربية ويقدم تفسيراً إنسانياً عريضاً لإشارات الشعر .

٣ ـ ٣

تراوح الباحثون المحدثون ـ قبل طه حسين ـ فى تحديدهم لطبيعة العلاقة بين ضلعى مثلثنا ـ المتنبى والمعرى ـ فيعتقد « جابرييل » الإيطالى أن تأثير المتنبى على أبى العلاء تأثير أدبى فقط وليس فلسفياً ، ولم تكن له نتائج سوى فى الطور الأول من حياة المعرى عندما نظم ديوان « سقط الزند » ، بينما يرى « بلاشير » أن القرابة الفكرية بين الرجلين كانت من الوثوق بحيث لا تقصر تأثير المتنبى على أبى العلاء على هذا الحد الضئيل ، ولذا يبدو ما يشبه الحقيقة اعتبار الأول مبشراً بالثانى(٣٠) .

أما طه حسين فقد حرص بدقة شديدة على تتبع جذور التشاؤم العلائى عند المتنبى فى مواقع كثيرة من حواراته معهما ، فهو يقول مثلاً تعليقاً على بيتى أبى الطيب :

يدفن بعضنا بعضاً ويمشى
أواخرنا على هام الأوالى
وكم عين مقبَّلة النواحى
كحيل بالجنادل والرمال

« ما أرانى فى حاجة إلى أن أنبهك إلى أن هذين البيتين قد أثرا فى التشاؤم العلائى وما نشأ عنه من فلسفة تأثيراً بعيداً عميقاً ، ولكن أى فرق فى الأداء ، فاقرأ هذين البيتين ، ثم اقرأ دالية أبى العلاء ، وانظر كيف استطاع شاعر المعرة أن يستغل هذا المعنى ويصوره فى أروع الشعر :

صاح هذى قبورنا تملأ الرحب فأين القبور من عهد عاد
خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد »(٣١)

ولنلاحظ صيغة الحوار ، ولهجة التحيز ، وقدرة التأصيل عند طه حسين ، وإن كانت الكفة عنده راجحة لصالح المعرى دون نزاع ، لكنه لا يلبث أن يلاحظ أن وثبات المتنبى كانت فتوحاً فلسفية ورطت المعرى فى نمط خاص من التجارب الحيوية والفنية فيقول : « وأما البيتان الآخران ، فقد وثب فيهما إلى معنى فلسفى رائع فتح لأبى العلاء باباً من الشعر أتى فيه بالأعاجيب ، وأكبر الظن أن المتنبى قد ظفر بهذا المعنى فى بعض قراءاته الفلسفية وذلك حيث يقول :

إذا تأملت الزمان وصرفه
تيقنت أن الموت ضرب من القتل

وما الدهر أهل أن تؤمل عنده
حياة وأن يشتاق فيه إلى النسل »(٣٢)

وهنا تبدأ الدائرة فى الالتئام ، فأبيات المتنبى تثمر عند المعرى ، وكلاهما يأخذ بنفس طه حسين ، فيدور حديث متبادل ، لكنه فكرى وإنسانى ، يتخذ أهميته من ارتكازه على المنظور الجمالى والتأويل الأدبى العميق .

٤ ـ ٣

كان « هيدجر » فى بحثه عن جوهر الشعر يردد أبيات « هولدرن » : ـ

لكم جرب الإنسان وخبر
وسمى كثيراً من الآلهة
منذ أن كنا حوارا
وبوسع أحدنا أن يسمع الآخر (٣٣)

ثم يمضى فى تتبع اللحظات الخاطفة التى تمر بالإنسان حتى يتمكن من اقتعاد الديمومة ، « بعد أن يكون قد عرض نفسه لما هو متحول ، لما يجىء ويذهب ، لأن الباقى فحسب هو المتحول ، حتى ينبثق الزمن المتمزق للوهلة الأولى فى حاضر وماض ومستقبل . وعندئذ تكون هناك إمكانية للتوحد فيما هو دائم . من هنا فنحن حوار منذ الزمن الذى كان . منذ الزمن الذى انبثق وأصبح قارًّا ونحن تاريخيون .

فأن نكون حوارا ، وأن نكون تاريخيين كلاهما قديم ، وينتمى أحد المظهرين إلى الآخر ، لأنهما نفس الشىء » (٣٤) .

وفى ضوء فكرة تقاطع اللحظات ذاتها ، وما تبىء عنه من حوارية وديمومة نرى طه حسين يقول فى ختام حديثه عن المتنبى « إن ديوان المتنبى إن صور شيئاً فإنما يصور لحظات من حياة المتنبى ، لا أكثر ولا أقل ، كما أن هذا الكتاب الذى بين يديك إن صور شيئاً فإنما يصور لحظات من حياتى أنا لا أكثر ولا أقل .. وإذن فقد يكون من الخير أن نقتصد ، وألا نتشدد فى هذه النظرية التى يحبها المحدثون ويشغفون بها ، وهى أن الشعر مرآة الشاعر ، وأن الأدب مرآة الأديب .. فإن نقد الناقد إنما يصور لحظات من حياته قد شغل فيها بلحظات من حياة الشاعر أو الأديب الذى عنى بدرسه »(٣٥) .

هنا نجد طه حسين يتجاوز فكرة الانعكاس ليصل إلى مفهوم التماهى تطبيقياً فى لحظات متقاطعة خلال قراءة تتفجر فيها جماليات النصوص وتلتقى عبرها مصائر المرسل والمتلقى ، فتحدد درجات الاستجابة ومستويات التأويل وعناصر الشعرية عندما تنبعث فى هذه الشذرات المتألقة ، الناجمة من اصطدام الكواكب السيارة للمبدع والناقد معاً .

الهوامش :

(١) انظر : تودوروف : الشعرية ، مقدمة الترجمة العربية لشكرى المبخوت ورجاء بن سلامة . الدار البيضاء ١٩٨٧ صفحة ١٨

(٢) انظر : أبو العلاء المعرى : شرح ديوان أبي الطيب المتنبى ، معجز أحمد ، تحقيق عبد المجيد دياب ، ٤ أجزاء ، القاهرة ١٩٨٦ إلى ١٩٨٨

(٣) راجع : ميخائيل باختين : الماركسية وفلسفة اللغة ـ ترجمة محمد البكرى ويمنى العيد الدار البيضاء ١٩٨٦ صفحة ١١٦ .

(٤) المصدر السابق في هامش رقم ٢ ، مقدمة الجزء الأول . صفحة ٥٦ .

(٥) المصدر السابق نفسه صفحة ١٠/١١ .

(٦) انظر : يوسف البديعى : الصبح المنبى عن حيثية المتنبى ، تحقيق مصطفى السقا ومحمد شتا . القاهرة ١٩٧٧ صفحة ١٥٥ .

(٧) المصدر السابق في هامش رقم ٦ . صفحة ٧٢ .

(٨) انظر : ابن الشجرى : الأمالي ، حيدر أباد الهند . ١٦٧ هـ . صفحة ٥١١ .

(٩) انظر : المصدر السابق هامش رقم ٦ . صفحة ٣١٣ .

(١٠) أبو العلاء المعرى : رسالة الغفران . تحقيق عائشة عبد الرحمن بنت الشاطىء ، القاهرة ، الطبعة الرابعة بدون تاريخ ، صفحة ٤١٨/٤١٩ .

(١١) المصدر المشار إليه في هامش رقم ٢ الجزء الثانى ، صفحة ١٤٠ .

(١٢) المصدر السابق ، الجزء الثانى ، صفحة ٣١٩ .

(١٣) المصدر السابق ، الجزء الأول ، صفحة ٣٤٦ .

(١٤) المصدر السابق ، الجزء الأول ، صفحات ٣٤٥/٣٤٦ .

(١٥) انظر: Jauss, Hans Robert: Experiencia Estetica y Hermeneutica Literaria. trad. Madrid 1986. Pag: 242-250.

(١٦) طه حسين : تجديد ذكرى أبى العلاء ، الطبعة الرابعة ، القاهرة ١٩٥١ ص ١١ .

(١٧) نفس المصدر السابق ، ، صفحة ١٢ .

(١٨) طه حسين : مع أبي العلاء في سجنه ، القاهرة ١٩٣٩ صفحة ٩٨/٩٩ .

(١٩) المصدر السابق في هامش رقم ١٦ صفحة ٢٠٧ .

(٢٠) المصدر السابق في هامش ١٨ صفحة ٩/١٠ .

(٢١) انظر : Iser, Wolfgang. El Acto de Leer, trad. Madrid 1987. Pag 44.

(٢٢) انظر : طه حسين : مع المتنبى ، الطبعة الثالثة عشرة القاهرة ١٩٨٦ صفحة ٣٨ .

(٢٣) نفس المصدر السابق ، صفحة ٥٠ وما بعدها .

(٢٤) نفس المصدر صفحة ٧١ .

(٢٥) نفس المصدر السابق صفحة ٨٤ .

(٢٦) انظر : رومان جاكوبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولى ومبارك حنون . الدار البيضاء ١٩٨٨ صفحة ١٠٥/١٠٦ .

(٢٧) المصدر السابق في هامش رقم ٢٢ صفحة ٢٤٠ .

(٢٨) راجع بحث الدكتور عز الدين إسماعيل و أنا المتكلم طه حسين ، الذى ألقى في ندوة كلية الآداب بجامعة القاهرة في العيد المئوى لميلاد طه حسين نوفمبر ١٩٨٩ .

(٢٩) المصدر السابق في هامش رقم ٢٢ صفحة ٣٠٠ .

(٣٠) انظر بلاشير : أبو الطيب المتنبى : دراسة في التاريخ الأدبى ترجمة إبراهيم الكيلانى ـ دمشق ١٩٧٥ صفحة ٤٧٨ .

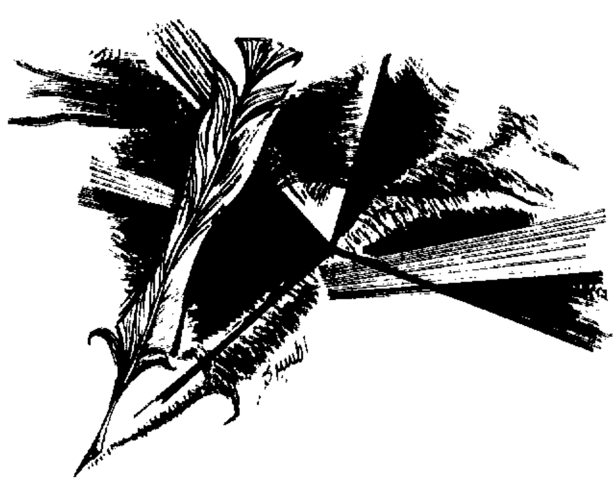
(٣١) انظر المصدر السابق ٣٠٠ في هامش ٢٢ صفحة ٢٠٨/٢٠٩ .

(٣٢) نفس المصدر السابق ، صفحة ٢١٠ .

(٣٣) انظر : Martin Heidegger, El Arte y la Poesia, trad. Mexico. 1973 Pag.133.

(٣٤) المصدر السابق ، ص ١٣٤ .

(٣٥) انظر: طه حسين مع المتنبى ـ المصدر المشار إليه صفحة ٣٧٩ .



فكرة الحب

فى ثلاث روايات لطه حسين

(نموذج الاختيار المؤجل)

وليــد منيــر

الحب : حلم الحياة الصغير
« توماس مور »

١ ـ الأسطورى والرومانتيكى والواقعى :

حين أكد « جوستاف يونج » سيادة الأسطورة فقد كان يؤكدها من خلال علاقتها الحميمة بالذاكرة الاجتماعية ، حيث احتفظ الإنسان بتلك المعارف القديمة جداً ، متضمنة بشكل ما فى لا شعوره . والأسطورة ـ كما يقول « نورثروب فراى » ـ تعمل فى المستوى الأعلى من الرغبة الإنسانية ، وإن لم تمن هذه الحقيقة بالضرورة أن عالمها (عالم الأسطورة) إنما يتم تحقيقه والحصول عليه عبر كينونات إنسانية[١] . ولكن اتصال الكينونة الإنسانية بالفعل الأسطورى هو ما يمثل ـ على الحقيقة ـ إشارة « بليغة » إلى الطبقة الأعمق من موروثات الذاكرة الاجتماعية ، ومن فاعلية تأثيرها فى السلوك الحاضر . كما يمثل الاتجاه الأصلى للرغبات الإنسانية فى حركتها السفلى تحت قشرة الوعى .

تتجلى الكينونة دائماً عبر الفعل فى الزمن والمكان . وتتجلى هوية الفعل فى الرغبات الدفينة التى تدفع به إلى الظهور ، فيما تتجلى أيضاً فى علاقته بفعل الآخر وبرغبته . إن مشهد الفاعلية المتبادلة بين الأنا وذاتها ، وبين الأنا والآخر هو مشهد الكينونة .

لابد أن تكون شهرزاد هى النموذج الأسطورى للمرأة عند « طه حسين » ؛ فهو يقول فى (أحلام شهرزاد) :

« ولكنه الآن يسأل عن فاتنة هذه من تكون وما تكون ؟ وهل هناك سبب بينها وبين شهرزاد ؟ وهل هناك صلة بين قومها الجامحة الثائرة وبين هذه القوة الهائلة التى تسلط بها شهرزاد على كل من دنا منها أو نأى عنها ؟ وهل هناك صلة بين ازدراء فاتنة لملوك الجن وازدراء شهرزاد لملوك الإنس ، فيا من شك فى أن شهرزاد لا تزدرى ملوك الإنس وحدهم ، ولكنها تزدرى الملوك والرعية جميعا ؛ وما من شك فى أن شهرزاد تزدرى شهريار نفسه ، وإلا لتلقته بنفس مشرقة مسفرة ، ولجنبته هذه السيرة الغامضة والأحاديث الملتوية »[٢] .

بل إن الصورة الأسطورية التى تتجسد فيها شهرزاد أمام الملك هى التى تدفع به إلى أن يرفع رأسه بين الحين والآخر فى دهشة وحيرة .

« . . ويسألها فى صوت كأنه يأتى من بعيد : ألا تنبئينى آخر الأمر من أنت ؟ وماذا تريدين ؟ »[٣] . وهى التى تجيب به أن يعجب فى نهاية الرواية من هذا الملفوظ المشترك بين فاتنة وشهرزاد : « قال الملك دهشاً فى صوت كأنه يأتى من بعيد : ياعجبا ! كأنما أسمع حديث فاتنة . قالت شهرزاد ذاهلة : فاتنة ، فاتنة ، ليس هذا الاسم غريباً ، وأحسب أن لى به عهداً قريباً »[٤] .

شهرزاد فى (أحلام شهرزاد) هى « المرأة اللغز » بالنسبة إلى الرجل ؛ وهى المرأة السؤال ؛ وهى المرأة الحلم بالمعنى النفسى الدقيق للكلمة ؛ ومن ثم فهى تمثل التيار الباطنى من الرغبة فى نفس الرجل ؛ هذا التيار الذى يوفر لوجوده ـ بوصفه رجلا ـ مواءمة مفقودة فى اليقظة أو فى الحقيقة : « وإذ هو يسمع من هذا القصص ما يسمع ، ينعم بشهرزاد نائمة ، ويشقى بها مستيقظة »[٥] .

ومن طرف ثان ، فلابد أن تكون « مادلين » هى النموذج

الرومانسى للمرأة عند «طه حسين»، فمادلين نموذج (الخيال العاطفى) الذى يضع حساسية الروح فوق كل شىء، وما يفتأ يستثيرها ويكثفها ويوجه مجالها. إن الرومانسية هى «تأملات متجول وحيد» بتعبير «روسو» فى كتابه المعنون بهذا العنوان، حيث يضفر الرومانسى الطبيعة والبراءة واليأس فى ضفيرة واحدة دوماً أو كما يقول روسو:

«وجدتنى فى المنحدر من حياة بريئة وبائسة، وكانت روحى ما تزال حية بالشعور، وذهنى ماتزال تزينه بضع زهرات عراها من الحزن ذبول ومن الضجر جفاف. وبين الوحدة والهجران أحسست دبيب البرد فى بدايات الصقيع»[٦].

إن هذه الكلمات تصلح أن تنتقل على لسان مادلين إلى وصف حالة الخبرة الشعورية التى تعيشها بين زوجها «مكسيم» وصديقتها «لورنس» دون أدنى اعتساف. ويبدو أن تعبير «الأنا الرومانسية» عن نفسها واحد فى ارتباط عناصره الأساسية بعضها بالبعض، بل فى تصويره أيضاً لمناخ العزلة التى تكسوه تفصيلات الطبيعة الحية لوناً من التشوف الغامض والسوداوية؛ فهاتان الصفتان على وجه التحديد هما عماد النظرة الرومانتيكية التى تمخضت ــ فيما يرى هوكس فيرتشايلد ــ عن «تداخل المعروف والمجهول، أو الطبيعى وما فوق الطبيعى»[٧].

إن هذا التداخل يحفز الحياة الباطنية إلى الظهور بصورة يصبح فيها الرومانسى مشدوداً إلى أسراره دائماً، مشدوداً فى ذاته، ومنطوياً على كل المثيرات الحدسية فى الطبيعة من حوله، على نحو يؤهله أن يقرن بين (النقص) و (العلو) فى تردد دائب يجعل منه كائناً معذباً، ويدفعه إلى أن يتخذ «موقف ضحية الأقدار أو وضع ضحية المجتمع»[٨].

فى (الحب الضائع) تكتب مادلين فى دفتر يومياتها متحدثة إلى هذا الدفتر:

«... وأنا أحس شوقاً إلى شىء جديد ألمحه، ولا أتبينه، تحسه أعماق نفسى وضمير قلبى ولكنه لا يستبين لعقل ولا ينجلى لرأيى، فأنا حائرة دون أن أعرف مصدر هذه الحيرة، هائمة دون أن أعرف موضوع هذا الهيام، مشوقة دون أن أتبين غاية هذا الشوق، وأنت تسليني عن هذا كله؛ وتقوم فى نفسى وقلبى مقام هذا كله، فأنا أظهر لك نفسى كما هى، وقلبى كما هو، ولعلى أتبسط إلى أبعد من هذا فأجلس إليك فى لبسة المتفضل، لا متحرجة ولا متأنقة، ولا متكلفة شيئاً يتصل بالزى أو بترتيب الهندام، إنما هى الحرية المطلقة، حرية النفس وحرية الجسم، أصطنعها متى أغلقت الباب من ورائى وجلست إليك، وأنا أجد فى هذا راحة وطمأنينة، ولكنى أجد فى هذا شيئاً يسيراً خفياً من قلق يتردد فى ضميرى بين الحين والحين»[٩].

ومن المهم أن هذا الدفتر كان ينوب لدى مادلين عن القسيس التى اعتادت أن تعترف بين يديه من قبل بخطاياها من صنع خيالها؛ وذلك لأنها كما تقول: «كنت أرى ذلك فرضاً على، وأرى أن نفسى لن تستريح، وأن ضميرى لن يطمئن، إلا إذا قمت من القسيس مقام المعترفة بالخطيئة، ثم مقام النادمة على الخطيئة، ثم انصرفت عنه وقد ظفرت بالمغفرة»[١٠].

إلى هذا الحد يبلغ الخيال العاطفى مبلغه من الحساسية فيخدع صاحبه عن كل واقعة موضوعية فى الواقع، ويفضى به ــ عبر رحلة مستمرة ــ إلى استبطان أعماق ذاته والعبور بهذه الذات نحو ترنستندالية شبه صوفية يمتزج فيها التشوف والاكتئاب من ناحية والغموض والجمال من ناحية ثانية. وحتى حين يصبح الحب إرهاصاً ملموساً وموضوعياً، تنساب هذه الحساسية فى مجراها المألوف لتصنع الذات الرومانسية وهمها الخاص حول الآخر موضوع الحب، دون أن تدنو منه أو تتفاعل معه: «إنى عاشقة قد تيمها العشق، ولكنى عاشقة لشخص مجهول لا أعرف من أمره شيئاً، هو الذى يفكر أبواى فى أن يكون لى زوجا»[١١].

مادلين فى (الحب الضائع)، إذن، هى «المرأة الاستشراف»؛ هى المرأة الحدس. وهى الرغبة ــ فيما يقول فيرجايلد ــ لإيجاد اللا محدود خلال المحدود، للتوفيق بين الحقيقى وغير الحقيقى[١٢].

ومن طرف ثالث، فلابد أن تكون «آمنة» هى النموذج الواقعى للمرأة عند «طه حسين». فهناك نمط من السلوك الإنسانى له ما يقابله فى الحياة. وهناك تفاعل قوى «ومتحول» بين هذا النمط والأنماط الأخرى. ويتم الكشف عن الرابطة القوية المتداخلة بين أنماط السلوك المختلفة ــ على حسب موكاروفسكى ــ بحيث توضع فى بؤرة السبب والمسبب، والماضى والحاضر، ثم فى بؤرة الرؤية المستقبلية[١٣]. تقول «آمنة» فى (دعاء الكروان):

«هنالك التفتت هذه المرأة إلىّ وقالت: هذه أمك صامتة لا تقول وهذه أختك واجمة لا أمل فى أن تفهم ولا فى أن تجيب، فتكلمى أنت فإنى أرى فى عينيك جرأة وعلى وجهك شيئاً يشبه القِحَة، وما أظن أن فى عينيك ملماً... قولى من أنتن ومن أين تقبلن؟ وما خطبكن؟ وما إعراضكن عن الطعام؟ وما إيثاركن للصمت؟ قلت ولم استطع أن أدفع الضحك عن نفسى أمام هذا الهجوم المفاجىء الغريب، وأمام إغراق هاتين المرأتين الأخريين فى الضحك، وإغراق أختى فى الوجوم: وأنت من تكونين ومن أين تقبلين؟ وما أنت وسؤالك إيانا وإلحاحك علينا؟

قالت مسرعة تتحدث إلى صاحبتيها: ألم أقل لكما أنها قارحة ليس فى عينيها ملح وأنها هى التى ستسمع لى وترد علىّ»[١٤].

ويقول الراوى حين يتحدث عن هروب آمنة: «... وأى قلب لا يعجب بهذه الفتاة الغرة التى لم تكد تتجاوز الصبا والتى فرت من أهلها فهى تسعى لا تلوى على شىء، نحيلة هزيلة بائسة كئيبة لاتدرى أين ينتهى بها المسير ولا تعرف كيف يتاح لها القوت، بل لا تفكر فى شىء من هذا. وإنما تمضى أمامها مسرعة فى المضى

يدفعها عزم لا يعرف الكلال ، وبغض للشر لاهوادة فيه ، وثقة بالعدل لاحد لها »[١٥] .

وتعى آمنة هذا الموقف على هذا النحو : « إنما هو الهيام فى الأرض والسكر بهذا الشراب الخطر الذى نسميه حب الحرية والذى يكلفنا أحيانا من أمرنا شططا »[١٦] .

ثم لاتلبث أن تعى موقفها بصورة أكثر تحديدا ، فيتحول فعل المغامرة إلى فعل للإرادة ويتبلور الخلاص بوصفه وعياً بالحرية التى تبدأ بالمغامرة وتنتهى بالإرادة :

« أنا ماضية نحو الشرق لا أنحرف عن غايتى إلى يمين أو إلى شمال إلا لأقضى ليلة فى هذه القرية أو تلك ولكنى على جناح سفر دائماً ، متجهة نحو الشرق دائماً ، ممعنة فى الشعور بالأمن كلما ازددت من الغاية دنواً أو من المدينة قربا . فالمدينة إذن هى غايتى من كل هذا السعى ، فيها ألتمس الأمن وبين أهلها ألتمس الحياة الوادعة . وبيت المأمور هو غايتى من المدينة إليه ألجأ وإلى من فيه أفزع وبمن فيه أستعين ، فى ظله أريد أن أعيش ، وعند أهله أريد أن أودع قلبى »[١٧] .

هنا « تنبع المرتبة التى تحتلها الشخصية الرئيسية جوهرياً من درجة وعيها بمصيرها وقدرتها على الارتفاع الواعى بما هو شخصى وخاضع للصدفة فى مصيرها إلى مستوى معين من العمومية »[١٨] .

وهنا أيضا « يتمثل لب الشخصية فى أنه يطمح بالحدس وبكل حياته الداخلية إلى أن يخرج مما فرض عليه ، يريد أن يحيا قدره الشخصى فى عموميته وارتباطه بالمجموع »[١٩] .

نموذج « آمنة » ليس بالنموذج الذى يعكس شخصية فذة كشهرزاد ، ولا هو بالنموذج الذى يعكس شخصية تهويمية كمادلين ، ولكنه النموذج الذى يعكس ــ بالأحرى ــ نمطاً اجتماعياً مميزاً لاستعداد عام يلاحظ كما يقول يونج « فى عديد من الأشكال الفردية »[٢٠] . وهو لا يتميز فى انفعاله السلوكى بالغموض الأسطورى أو بالاستبطان الرومانسى وإنما يتميز بالاستجابة التلقائية للعالم ، وبالتدرج والتحول والتنوع فى الاتجاه . وهو إزاء الحب لا يقع فى التباس (الحلم / اليقظة) كما فى (أحلام شهرزاد) ولا يقع فى التباس (الحسى / الماوراء) كما فى (الحب الضائع) ، وإنما يقع فى التباس مادى تماماً ، واقعى وقابل للتصور ــ هذا هو التباس (الافتتان بالعدو / الخوف من الوقوع فى حبه) :

« وأما هذا المهندس الشاب فما أدرى أين يكون مكانى منه : أهو مكان المبغضة العدو أم هو مكان المحبة الهائمة ؟ إنه النار المضطرمة ، وإن الفراشة التى تهفو إليها وتكلف بها ولكن عن علم بأنها محرقة مهلكة . . . »[٢١] .

آمنة فى (دعاء الكروان) تأسيسا على كل هذا هى المرأة الفعل وهى المرأة الحضور ؛ بمعنى أنها تقع فى القلب من زمن الحياة ومكانها . إنها المرأة التى تمشى على حافة التوتر والاتزان ؛ حيث التوتر والاتزان هما الخصيصتان الرئيسيتان لواقع المادة .

٢ ــ صورة المرأة ، وصورة الحب :

يكمن دائما خلف التجسدات الجزئية للظواهر نموذج « كامل » تذوب فى داخله التناقضات السطحية ، والتباينات التى يقتنصها النظر ، كما لو أن بنية كل ظاهرة تحتمل عددا من السياقات التى تفصح عن خصائص متقابلة ، ولكنها تفصح فى الوقت نفسه ــ إذا انتظمها فى نهاية المطاف سياق كلى ، واحد وشامل ــ تفصح عن وحدة واحدة لها طابع « ماثز » ومحدد .

إن السياق الاجتماعى التاريخى يتغير . وهذا التغير هو الذى يلون الظاهرة فى كل مرة بلون مختلف . ولكن وراء هذا التلون ــ فيما يبدو ــ جوهراً يكاد يكون واحداً/موسوماً فقط بسمة فردية . كما أن السياقات المتغيرة نفسها ليست معزولة فى صميمها بعضها عن بعض بما يشكل انقطاعاً أو قطيعة ، إنما هى ــ على الأرجح ــ تحمل إمكانية انفتاح بعضها على البعض ، وتحمل إمكانية تداخل بعضها فى البعض . إن ما يموضع السياقات حول نفسها فى (الآن) هو ما يسميه « جاكوبسون » تحديدا (القيمة المهيمنة)[٢٢] ، ولكن الاتصال الطبيعى لأجزاء الزمن والاطّراد الطبيعى للمادة فى زمكانيتها العامة ، يحمل وراءه طابعاً ثابتاً لكل ظاهرة ، ويقلص من القيمة النسبية للهيمنة فى الظاهرة الواحدة من نوعها ليوسع من إمكانية الاندماج بين السياقات الجزئية فى الطابع العام أو فى السياق الكلى الذى ينظر إليه كل فرد منا من زاوية معينة .

وهكذا ، فإن النماذج الثلاثة للمرأة : الأسطورى ، والرومانسى ، والواقعى ، فى سياقاتها الاجتماعية التاريخية الثلاثة : الأسطورية ، والرومانسية ، والواقعية تنتظم على مستوى أعلى فى بنية ظاهرة لها طابع ولها خصائص مستقلة هى ظاهرة (الحب) .

والظاهرة ذات مفهوم عملى يرتبط بمنصر الممارسة فى الواقع . ونحن نستطيع أن نجرد الظاهرة من مفهومها العملى لننقلها إلى مفهومها الذهنى فتصبح فكرة . وحينئذ نستطيع أن نتكلم بثقة أكبر عن الوسم الفردى لهذه الفكرة ، وعن زاوية النظر التى ينظر من خلالها صاحب خطاب بعينه إليها .

والخطاب الفنى يحول الفكرة إلى صورة إذ يحول رؤية صاحب الخطاب إلى بنية تعبير روائى أو شعرى أو ملحمى . وبالطبع فنحن لا نستطيع أن نفهم صورة « الحب » فى بنية التعبير الروائى عند « طه حسين » إلا حين نفهم صورة المرأة فى مجملها عبر هذه البنية .

أ ــ صورة المرأة :

ما عناصر المشابهة التى تقف وراء الاختلافات فى النماذج الأنثوية الثلاثة (شهرزاد ، ومادلين ، وآمنة) ، والتى يمكن أن تمثل فى جوهرها إذا اجتمعت صورة المرأة كما يقاربها « طه حسين » ؟ بتعبير آخر ما هى العناصر الثابتة التى تهيىء لقوانين التوازن الدائم فى شخصية المرأة بوصفها شخصية لها ملامحها النوعية الخاصة المستقلة نسبياً عن عوامل التغير الاجتماعى والتاريخى ؟[٢٣] .

نستطيع أن نستخلص هذه العناصر بين النماذج الروائية الثلاثة على هذا النحو :

(١) عنصر الحكمة أو الذكاء	شهرزاد تحاول أن تستوعب شهريار وتروضه . مادلين تحاول أن تستوعب مكسيم وتروضه . آمنة تحاول أن تستوعب المهندس الشاب وتروضه .
(٢) عنصر التسامى الظاهرى	شهرزاد تحاول أن تخفى ضعفها أمام الحب فتتصرف بطريقة مزدوجة تحجب انفعالاتها المكبوتة . مادلين تحاول أن تخفى ضعفها أمام الحب فتتصرف بطريقة مزدوجة تحجب انفعالاتها المكبوتة . آمنة تحاول أن تخفى ضعفها أمام الحب فتتصرف بطريقة مزدوجة تحجب انفعالاتها المكبوتة .
(٣) عنصر التناقض الداخلى	شهر زاد تبغض أفعال شهريار لكنها تحبه . . مادلين تبغض أفعال مكسيم لكنها تحبه . آمنة تبغض أفعال المهندس الشاب لكنها تحبه .
(٤) عنصر الشعور بقضية الجنس أو النوع	شهرزاد تظل مرتبطة فى أعماقها بالضحايا من بنات جنسها . مادلين تظل مرتبطة فى أعماقها بصديقتها لورنس . آمنة تظل مرتبطه فى أعماقها بأختها هنادى .
(٥) الحاجة إلى ما يسمى وسادة الأمان	شهر زاد تلجأ إلى عامل خارجى للتوازن هو الحلم أو القص أثناء النوم . مادلين تلجأ إلى عامل خارجى للتوازن هو الدفتر الذى تسجل فيه اليوميات . آمنه تلجأ إلى عامل خارجى للتوازن هو صوت الكروان الذى يدخل فى سياقات تأويلية .

صورة المرأة ، إذن ، هى الصورة التى تنطوى فى تكوينها على خمسة أبعاد جوهرية أصلية هى : الحكمة ، والتسامى الظاهرى ، والتناقض ، والشعور بقضية الجنس والحاجة الملحة إلى التوازن والحصول على الأمان .

وهذه الأبعاد تخلق صورة مركبة للمرأة ، بل صورة على جانب شديد من التعقيد فهى ضعيفة وقوية ، متتمية وخائنة لانتمائها فى الوقت نفسه ، تملك حكمة واسعة ولكنها تنطوى كذلك على لا عقلانية ما . وثمة عنصر تاريخى متراوح فى درجة حدته ولكنه يتميز بقدر واضح من الاتصال والثبات . وهذا العنصر له ـ فيما نرى ـ دور بارز « ودال » فى انتظام بقية العناصر أو الأبعاد الجوهرية الأصلية ضمن هذه الصورة المركبة التى تعطيها شحنة الصراع الداخلى(وهو صراع تمخضت عنه التناقضات الحادة) مجالاً حيوياً واسعاً من التوتر والاحتدام والنشاط . ونحن نعنى بهذا العنصر (التبعية) . بل من الممكن النظر إلى التبعية بوصفها إطاراً عاماً للعناصر الخمسة الأخرى فى شبكة علاقتها الوظيفية . إن العناصر أو الأبعاد كلها تمارس نشاطها ، وتتداخل ، وتتوالد تحت هذا الشرط القاسى بدرجات متفاوتة .

تقول شهرزاد لشهريار : « انظر أيها الملك السعيد » وتقول له : « هلم يامولاى » . وكيف إذن لا يكون مليكها ومولاها وهو الذى ما انفك « يذكر شهرزاد حين عرضها عليه أبوها الوزير وفى نفسه كثير من خوف وقليل من رجاء »[٢٤] .

وتقول آمنة : « . . . فتراجع خطوات ثم قال فى صوت أبيض جعل يأخذ لونه الطبيعى قليلا : ماذا ؟ ألا تزالين ساهرة إلى الآن ؟ أتعلمين أين أنت من الليل ؟ قلت : لقد جاوزت ثلثيه ، وما كان ينبغى لى أن أنام قبل أن ينام سيدى فما يدرى لعله يحتاج إلى شىء »[٢٥] .

وتقول أيضا : « وكذلك كنت ألقى سيدى مع الصبح باسمة مشرقة الوجه ، أحمل إليه قدح الشاى وبعض الفاكهة قبل أن يثب من سريره »[٢٦] .

وتقول مادلين : « . . . ولكنه (أى مكسيم) كان على كل حال يضطرب فى الحياة ويعنى بأعراضها وأسبابها ويصرف عنى بعض الشىء فى أثناء ذلك . ولم أكن أفكر إلا فيه ، ولم أكن أعيش إلا له ، بل لم أكن أعيش إلا به »[٢٧] .

وتسرُّ فى موضع آخر إلى دفترها :

« . . . فلاقل الحق ، ولأسجل مستخذية منك ومن نفسى إنى رجعت مع مكسيم مستسلمة لحبه مذعنة لسلطانه عائدة إلى طاعته متجافية عن خيانته »[٢٨] .

ينقسم دور التابع على هذا النحو :

١ ـ الوصيفة الزوجة .

٢ ـ الخادمة .

٣ ـ الزوجة .

وتتشبع سياقات هذا الدور بسيادة الرجل إلى أقصى حد . ويجىء التعبير عن هذه السيادة على لسان المرأة نفسها . وهو تعبير ينطوى فى طريقة التلفظ به ، وفى نمط طرحه الأسلوبى ، على شعورين متقاطعين :

١ ــ الشعور الثقيل بالقهر .
٢ ــ الشعور بلذة ما فى الإذعان لهذا القهر .

وتكتمل صورة المرأة بالإصغاء إلى مدلولات الشخصيات غير الرئيسية (وهذه الشخصيات تتميز دون استثناء بكونها تمثل دور العائق لا المساعد) ، ومما لاشك فيه أن هذه الشخصيات (النساء الضحايا ــ هنادى ــ لورنس) تبلور فى هامشيتها الوظيفية الاتجاه الأساسى لنموذج المرأة المتمثل فى (شهر زاد ــ آمنة ــ مادلين) . وهى تبلوره من خلال (الاختلاف) حيث انها تمثل شخصيات بسيطة ، مسطحة ، ومباشرة .

إنها تمثل الخلفية البعيدة للضمير (النساء الضحايا) أو الخلفية البعيدة للرغبة (هنادى ــ لورنس) . وهذه الخلفية هى التى تؤهل حالة الصراع للوجود ، بل هى التى تحتفظ بتوتر الخيط بين الأنا ونفسها من ناحية ، وبين الأنا والآخر (الرجل) من ناحية ثانية .

ب ــ صورة الحب :

صورة الحب هى الصورة التى تتخلق حثيثا من تفاعل (صورة المرأة) و (صورة الرجل) . ولكن (صورة الرجل) لا تحظى إلا بقليل من التحليل والتأمل فى الخطاب الروائى عن الحب عند « طه حسين » . وهى صورة لا تتضح فى كل الأحوال إلا من خلال صورة المرأة نفسها . وأخيرا فنحن لدينا ثلاثة فاعلين على هذا النحو :

١ ــ فاعل الخطاب ـــــــ الراوى .
٢ ــ فاعل السياق ـــــــ المرأة .
٣ ــ فاعل الدلالة ـــــــ الرجل .

والمفارقة الغريبة أن فاعل السياق مفعول به على المستوى الدلالى ، وأن فاعل الدلالة يشترك مع الشخصيات غير الرئيسية (دور العائق) فى كونه بسيطاً ، مسطحاً ، ومباشراً بدرجة ما ــ وهذا ما يجعل تجليه فى السياق تجلياً محصوراً بمناسبات ظهور المرأة نفسها ، ودخولها فى حالات من الصراع الخلاق معه أو مع ذاتها .

وصورة الرجل ، فى النماذج الثلاثة (شهريار ، مكسيم ، المهندس الشاب) تشترك فى خمسة عناصر أو أبعاد أصلية هى :

١ ــ التسيد .
٢ ــ الميل إلى التعددية العاطفية .
٣ ــ الغرور بتملك الأدوات المادية التى توفر السيطرة (السلطة أو المنصب ــ المال) .
٤ ــ القابلية للترويض .
٥ ــ أحادية الرؤية (وهذا ما ينفى المعاناة الحقيقية لتناقضات داخلية حادة) .

والرجل ، إذن فى صورته الكلية ، هو السيد واحد البعد ، الطامح إلى التملك والتعدد ، والقابل للترويض من قبل المرأة التى يتسلط عليها فى الوقت نفسه .

والحركة بين الرجل والمرأة فى سياق الصورة العامة عن الحب فى الروايات الثلاث إنما تجرى على مستويات ثلاثة فى آن واحد . وفى الوسع وصف حركة الحب فى هذه المستويات على هذا النحو :

مستوى أول : البسيط (الأنثوى) يدعم أيديولوجية البسيط (الذكورى) عن نفسه .

مستوى ثان : البسيط (الذكورى) يتجاذب مع المركب (الأنثوى) ويتنافر معه .

مستوى ثالث : المركب (الأنثوى) يخلخل من أيديولوجية البسيط (الذكورى) عن نفسه ولكنه لا ينقضها .

وصورة الحب التى تتكون بوصفها محصلة للمواقف المتبادلة بين البسيط والبسيط ، وبين البسيط والمركب ، وبين المركب ونفسه ، إنما تجسد فى آخر الأمر تلك الفاعلية التى تنشأ وتنمو فى ظل ظروف غير متكافئة بين طرفين ؛ أحدهما يملك الأدوات المادية والاجتماعية لنجاحه ؛ والآخر لا يملك هذه الأدوات ولكنه يستعيض عنها بأن يصبح أكثر من واحد ، ويمثل أدواراً مختلفة تتيح له حماية نفسه .

والمفارقة الأساسية التى تمنح (صورة الحب) حيويتها وديناميكيتها تنبع من كون الرجل (واحد البعد) مشدوداً دائما إلى فكرة « الإيروس » التى تنطوى على التعدد ، ومن كون المرأة (متعددة الأبعاد) مشدودة إلى فكرة الإجابيه التى تنطوى على الوحدة[٢٩] . إن ثمة شكلاً واحداً للوجود عند الرجل ولكنه يحتوى أنماطاً متعددة للوجود الآخر (المرأة) . وفى المقابل فإن ثمة أشكالا متعددة للوجود عند المرأة ولكنها تحتوى نمطاً واحداً للوجود الآخر (الرجل) .

٣ ــ تعارضات الحب :

أ ــ الحب بوصفه ازدواجاً فى التوجه :

تقول شهرزاد لشهريار :

« ومع ذلك بل من أجل ذلك قد أحببتك أيها الملك وتحديت عندك الحب والملك والموت جميعا . وما أدرى كيف أعلل هذا الحب أو كيف أفهمه ، فقد كنت أظن أنى أبغضك أشد البغض ، ولو لم أزف إليك لقتلت نفسى جزعا ويأسا . وقد كنت أظن أنى استطيع أن أردك عن ذلك الإثم المنكر الذى كنت غارقا فيه ، وما كان أحب إلىّ مع ذلك أن أنعم بحبك ليلة ثم أذوق الموت بيدك ، وآتى إلى حيث أشارك هذه الطير فيما تعلن من بؤس ويأس وبكاء وشكاة . وقد كنت أقدر بعد أن ذقت حبك ونعمت بقربك أنى سأرد الموت عن نفسى وعن أمثالى من فتيات الدولة بما ألهيك به من قصص وقلبى يشهد ونفسى تعلم أن ما ألهيتك بالقصص إلا لأستأنف النعيم بحبك وأطيل السعادة بقربك ، فقد كنت أثرة أظهر الإيثار وكنت محبة لنفسى أزعم فداء غيرى من النساء . وكنت كلفة بإثمك البشع أريد أن أشرب كأسه من يدك ولأخر شرب هذه الكأس ما وجدت إلى تأخيره سبيلا »[٣٠] .

وتقول مادلين :

« . . . رجعت مع مكسيم ، مستسلمة لحبه مذعنة لسلطانه عائدة لطاعته متجافية عن خيانته ، وإن كنت لم أنسها ولم أعف عنها فى قرارة نفسى ، ولكنى اتخذت لها من قلبى زاوية أقررتها فيها وألقيت بينى وبينها ستاراً ، واستجبت لدعاء الحب وألقيت نفسى فى ناره المضطرمة ووجدت فى الاحتراق بهذا الجحيم نعيماً أى نعيم ! »(٣١) .

أما آمنة فتقول :

« . . . إنه النار المضطرمة ، وإن الفراشة التى تهفو إليها وتكلف بها ولكن عن علم بأنها محرقة مهلكة »(٣٢) .

ولابد إذن أن نلحظ فى الحب على هذه الصورة ارتباطاً قوياً بين اللذة والألم ولابد أن نلحظ أيضا هذا النزوع الخفى إلى تدمير الذات وراء الرغبة فى فعل التواصل الحميم .

وليس من العسير أن نكتشف تلك العاطفة المازوكية Masochism فى نموذج المرأة المحبة عند « طه حسين » حيث توجد رغبة ما فى العذاب ، ويوجد تلذذ ما فى الشعور بالقهر . بل حيث تبلغ هذه العاطفة المرضية أحياناً طرفها الأقصى من الرغبة فى الموت(٣٣) . وقد تقف هذه الرغبة عند حدود التمنى كما عند شهرزاد أو تتحقق على مستوى الواقع كما عند مادلين .

ب ـ الحـــب والمعرفـــة :

تقول شهرزاد لشهريار :

« ألم تعلم بعد أن الحب لا يقتله شىء كما تقتله المعرفة ؟ إن كنت زاهداً فى حبى ضيقاً به ، فإن أستطيع أن أشفيك من علتك فأظهرك من نفسى على جميع أثنائها وأحنائها ، ويومئذ تنصرف عنى وتزهد فى . . ستحبنى مادمت تجهلنى ، وستجد من هذه الحرب بين الحب والمعرفة قوة تحبب إليك الحياة وترغبك فيها . . . »(٣٤)

ونحن نجد لهذه العلاقة العكسية بين الحب والمعرفة صدى ملموساً أيضا فى كلام مادلين عن الحب حيث « إن أمور الحب لا تخضع للإرادة ولا يستطيع العقل أن ينظمها ويدبرها ، وإنما هى خطوب تطرأ فيستجيب لها من يستجيب ، ويعنو لها من يعنو ، ويمتنع عنها من يمتنع »(٣٥) .

وإذا كانت المعرفة تمنح لصاحبها الحرية من الوهم ، فإن الحب ـ من خلال شخصية المرأة عند « طه حسين » ضد المعرفة ، لأنه ينطوى بمعنى من المعانى على عنصر الوهم الذى يكسبه قدراً من استمراريته ، ويجعل منه فى الوقت نفسه عدواً للحرية لأنه عدو للعقل وللإرادة .

الشك والدهشة والسؤال عوامل تمثل ـ فيما يبدو ـ لحمة الحالة العاطفية المشبوبة وسداها . وهى تهيب بالمحب أن يظل معلقا فى فضاء التباس أصلى تتأجج جذوة العاطفة باتساعه ، وتنطفىء أو تكاد تنطفىء بانحساره . تقول آمنة « ما خطب هذا القلب ؟ أحب هو أم غير مكترث ؟ فإن تكن الأولى ففيم المقاومة ، وفيم العذاب وفيم تعذيب الحبيب ؟ وإن تكن الثانية ففيم البقاء فى هذه الدار ، وفيم الصبر على هذه الحياة التى لا تطاق ؟ »(٣٦) .

اليقين حالة « مضادة » للحب . والحب إذن فى منظور المرأة التى يقدمها « طه حسين » فى نسيج خطابه الروائى لا يجرى مجرى الدين أو العقيدة ، ولكنه ـ بالأحرى ـ حالة فلسفية يختبر فيها المرء وجوده ، وقوس مفتوح دائما للجدل بين الأسئلة والإجابات .

جـ ـ الحـــب والحريـــة

لا حرية فى الحب ، وإن كان الحب أصلاً سعياً إلى تحقيق الحرية . فى هذه المفارقة تجد المرأة عند « طه حسين » وجودها الشائك المنطوى على كثير من التعارضات ، المتصل المنفصل فى آن واحد بالآخر (الرجل) وعنه .

تقول شهرزاد عن العشاق :

« هم كطلاب المثل العليا لا يقربون منها إلا لتبعد عنهم ولو قد بلغوها وانتهوا منها إلى ما يرضيهم لكانوا أشقى الناس بذلك وأشدهم عليه سخطاً ، فسعادتهم فى الطموح المستمر والجهاد المتصل ، لا فى بلوغ الغاية والانتهاء إلى الأمد »(٣٧) .

وتقول مادلين :

« . . . الضعف الإنسانى أقوى من كل عاطفة ـ إن صح أن يوصف الضعف بالقوة ـ فهو الذى يسيطر على حياتنا ويدبر أمورنا ويسخرنا لغرائزنا ويصرفنا كما يريد لا كما نريد »(٣٨) .

أما آمنة التى كانت تؤمن بأن لا حدود لقوة النساء أمام الرجل أو أمام الحب فهى تشى فى لحظة بذلك الضعف الذى تتحدث عنه مادلين والذى « يصرفنا كما يريد لا كما نريد » فتقول عن نفسها :

« لقد أصبحت سعاد (آمنة) عاجزة كل العجز عن أن تخلو إلى نفسها ساعة من نهار أو ساعة من ليل ، بل أصبحت عاجزة كل العجز عن أن تخلو إلى نفسها فى يقظة أو نوم . إنما هى مستصحبة هذا الشاب إن حضر ، ومستصحبة هذا الشاب إن غاب . . . قد أخذ الحياة عليها من جميع أقطارها ، وقد ذاد عنها كل شىء وكل إنسان »(٣٩) .

ونحن نتذكر هنا ما عبرت عنه إحدى شخصيات سارتر الروائية بقولها :

« لقد كانت حريتى وحريته ـ قبل أن يتعرف أحدنا إلى الآخر ـ قائمتين ، وكانت كل واحدة منها ترقب الأخرى »(٤٠) .

بيد أن الحرية الأولية التى تشير إليها شخصية سارتر الروائية لم تكن قائمة لدى «شهرزاد» و «مادلين» و «آمنة» إلا فى إطارها الاجتماعى المستلب ، وكانت فرصة تحقيقها خارج عامل الاستلاب ماثلة بشكل ما فى تجربة (الحب) . ولكن هذه التجربة ـ على

الحقيقة ــ لم تكن اختياراً أصيلاً للذات ، وإنما كانت اختياراً اجتماعياً أو قدرياً شاركت الذات فى الرضى به (الوزير يقدم ابنته شهرزاد إلى شهريار ، الأبوان يقومان باختيار الزوج لمادلين ، الرغبة فى الثأر للأخت تدفع بآمنة إلى دار المهندس الشاب) . ومن ثم فإن شخصية المرأة عند « طه حسين » عمقت استلابها الأصلى فى الحب ، فرأت فى الحرية ــ وكان لابد من ذلك ــ نوعا من الجبر الذاتى لمجرد إنتاج التواصل المنقوص .

٤ ــ نموذج الاختيار المؤجل :

لأن مر ة الحب خبرة تنطوى لدى نموذج المرأة فى روايات « طه حسين » على أهم التعارضات الموجودة فى الوجود (اللذة / الألم ، المعرفة / اللامعرفة ، الضرورة / الحرية) ، فإنها تفضى دوما إلى انقسام أساسى فى الشخصية الأنثوية يبدو واضحاً فى طرفيها الحادين (الأسطورى والواقعى) بوصفه مظهراً داخلياً من مظاهر الأنا (شهرزاد = فاتنة ، آمنة = سعاد) ، على حين يبدو خارجيا فى المستوى الوسيط (الرومانسى) بوصفه جدلاً يسعى إلى نوع من الاتزان بين المركب والبسيط (مادلين / لورنس) ، ولكنه ينحل أخيراً (أى الجدل) بالموت ليصل إلى علاقة التساوى الموجودة فى المظهر الأول (مادلين = لورنس) .

إن فاتنة لاتختار أحدا من ملوك الجن ، ولكنها تخضعهم جميعا لرغبتها . وشهرزاد أيضا ــ بالرغم من حبها لشهريار ــ تدفع شهريار عن تعرف ماهيتها وغايتها فتجعله مستمراً فى السؤال : « من أنت ؟ وماذا تريدين ؟ » . وربما كانت هى أيضا جاهلة بهذه الأنا التى هى خطاب الآخر على حسب تعبير « لاكان » فهى تتساءل ذاهلة عن فاتنة ، وتقول فى دهشة :

« فاتنة فاتنة ليس هذا الاسم غريبا علىّ » .

وآمنة بالمثل ــ على الرغم من اعترافها أنها تكتم حباً ثائراً شق على قلبها ــ لا تستطيع أن تجيب المهندس حين يقول « إن العبء لأثقل من أن تحمليه وحدك » ، بل يرين ــ بعد انقطاع حديثه فيما بينهما ــ صمت رهيب لايقطعه سوى صوت الكروان الذى تستجيب له دموعها ، فيما يسدل المهندس الشاب الستار على المشهد كله بقوله « أترينه كان يرجع صوته هذا الترجيع حين صرعت هنادى فى ذلك الفضاء العريض !! » .

وإذا كانت خواتم العمل الروائى كمفتتحاته تملك دلالة بارزة فى إنتاج المعنى الكلى فظننا أن صيغة التساؤل المشحونة بالتعجب (فاتنة ! فاتنة ! ، أترينه . . !!) إنما تخلق فجوة المعنى التى نعثر عبرها على المعنى ؛ فالصمت الشامل الذى يفترضه الخطاب الروائى بانتهائه على هذا النحو يدل فى جوهره على تأجيل الإجابة ، ومن ثم على تأجيل التثبت . إن ثمة قولاً فصلاً للشخصية لم يمحوه السياق ، بل ظل يدفع به إلى حافة الصمت الأخيرة هذه مذعنا بإرجاء (الاختيار) .

والراوى كذلك فى (الحب الضائع) يختار أن يقرن الصمت الأخير بصمت آخر أكثر تجسداً هو الموت ، ثم يضع على ألسنة الآخرين ما يفيد صيغة التعجب نفسه مشحونة بما يشبه التساؤل فيقول : « وجعل الناس فى المدينة إذا لقى بعضهم بعضا يلمون بهذا النبأ ويقول بعضهم لبعض : ياعجباً ! . . . كأنما كانتا على ميعاد ! » .

بيد أن (الاختيار المؤجل) فى (الحب الضائع) يتمثل حضوره بصورة أكثر مأساوية ؛ فهو اختيار مؤجل إلى الأبد لأنه وصل إلى أقصى حدوده بالموت .

إن الاختيار الحقيقى لا يستطيع أن يوجد إلا من خلال الحرية الحقيقية . ومادامت تلك الحرية المنشودة نوعاً من السراب ، ومادامت الحرية المتحققة حرية كائن غريب ومستلب وموجود عن طريق التعارضات التى تنال من كينونته ، فإن الاختيار (أداة الحرية) بدوره يلتبس بأنواع الضرورات ويصبح مجرد إمكانية فى زمن غير (الآنية) ؛ يصبح إزاحة إلى المستقبل .

ثمة حب ولا حب . وثمة صراع ضد الذات . وثمة تواصل وانقطاع . ثمة ــ باختصار ــ انقسام لا نهاية له يعترى وجود المرأة ويشرف به على الهوّى . وأخيراً فهو يبقى عند النقطة الحرجة من الاتزان . يبقى على السن المدببة للوعى قائماً ، ومعبراً عن نفسه .

٥ ــ التجليات الأسلوبية :

« غالباً ما يصف لاكان الشخص الحقيقى بأنه ذلك الذى يختبىء وراء كلام ينم عن مماثلاته المتغيرة »[٤١] . وهذه المماثلات لا تعنى ــ فيما نظن ــ سوى سلسلة من التشابهات المنتظمة التى تبرز فى مواقع متعادلة ، ولكنها تبرز فى كل مرة بطريقة جديدة على حسب سياقها . ولأن موقف الشخص أمام سؤال الكينونة لا يتم التعبير عنه سوى بالكلام « الذى يجعلنى أكون أكثر من خلال اللا ــ كون . بقدر ما أصل إلى أن لا أكون بقدر ما أصل إلى أن أكون . (وحيث) لم أكن أوجد أبداً فى مكان أكثر من المكان الذى لم أوجد فيه »[٤٢] ، فلن نقع على هذه المماثلات الأسلوبية عنه « طه حسين » إلا بتأمل ظاهرة « الاسترجاع » بصفة عامة فى كلامه ، ولن نستطيع أن نفهمها جيدا إلا إذا ربطنا أنا الشخص الحقيقى (طه حسين) بأنا كلامه . والتمسناه حيث لا يوجد ولا يكون وإن ظل يتكلم هناك أو يُتَكَلَّمُ إليه أو يُتَكَلَّمُ عبره فى انتظام مستمر لإيقاع النموذج (شهرزاد ، مادلين ، آمنة) .

إن هذا (الاسترجاع) فى الأسلوب بمعنى العودة بانتظام زمنى إلى نقطة أولى والبدء منها بداية جديدة فى كل مرة ليدلنا على نوع من أنواع الاستدارة المكانية ، حيث الكلام مكان دائرى يدار من حوله دورة بعد أخرى . وهذا الاسترجاع أيضا هو فعل (التلمس) بدءاً من علامة ثابتة تتكرر .

(الاستدارة) و (التلمس) إذن هما مكان الكلام وفعله على التوالى . هذا المكان الذى تشغله المرأة بصورة كاملة ، واضحة ، وممتلئة ــ على حين يشغله الرجل بصورة باهتة ومنقوصة . وحتى هذه الصورة للرجل فى مكان الكلام (الذى هو مكان المرأة أصلاً) لا تنبثق ولا تبين إلا من خلال فعل المرأة نفسه (الفاعل السياقى)

أو استدعاءاتها بالرغم من كونها مفعولاً به على مستوى الدلالة . وكأننا بشخصية الرجل نفسها فى خطاب « طه حسين » الروائى تدور وتتلمس مكانها فى صعوبة . كما لو كانت المرأة هى التى ترى والرجل يتبعها . وحتى المرأة هى التى تحلم (شهرزاد ، ومادلين) لتضىء واقعاً تنقصه البصيرة . بعيون المرأة وحدها يحقق الرجل نقلاته فى أرض الواقع المفترضة . وهذه النقلات فى ذاتها أيضاً ليست سوى خطو من مكان المرأة إلى مكان المرأة (شهريار ينتقل من ضحاياه إلى شهرزاد ، مكسيم ينتقل من مادلين إلى لورنس وبالعكس . المهندس الشاب ينتقل من هنادى إلى آمنة) . هل نقول إن المرأة عصا الرجل يسير بها من موضع إلى آخر؟ . هل نقول إن هذه الفكرة اللاواعية (المرأة عصا الرجل) بمماثلاتها الدلالية الجوانية قد استخرجت فى مماثلات أسلوبية برانيّة ؟ ترى .. ما هى هذه المماثلات ؟

أ ــ التدويــــم

« التدويم » ظاهرة أسلوبية تعنى « تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح »[٤٣] .. وهى ظاهرة موجودة أصلاً فى الشعر الغنائى الذى يعتمد عنصر الاستطراد السياقى مركزاً لأدائه . ونحن نلاحظ الظاهرة نفسها فى أسلوبية القص عند « طه حسين » ؛ فثمة ثلاثة نماذج تتكرر بانتظام فى (أحلام شهر زاد) ، فتتوزع فيما بينها علاقة :

شهرزاد / فاتنة / شهريار . هذه النماذج هى :

ــ فلما كانت الليلة ... بعد الألف .

ــ بلغنى أيها الملك السعيد .

ــ ألا تنبئيننى آخر الأمر من أنت وماذا تريدين !

وهذه النماذج تجعل من مكان الكلام (مكان المرأة) مكاناً مستديراً دائما ، وتجعل من فعل الكلام تلمساً يبدأ فى كل مرة من نقطة واحدة تتكرر ليتولد منها السياق .

أما فى (الحب الضائع) فثمة نموذج واحد يتكرر على وجهين :

ــ أيها الدفتر العزيز .

ــ أيها الصديق العزيز .

ويرتبط هذا النموذج دائما بأفعال الرجاء والشروع والطلب أو بالنهى والسؤال والتعجب ، ثم يجر من ورائه سياقا يشبع حالة البوح أو الشكوى التى تنطوى على كل هذه الأفعال والصيغ . وهنا أيضا يصير مكان الكلام أو مكان المرأة مكاناً مستديراً ، ويصير فعل الكلام تلمسا متكرراً لفعل أو شعور أو تفاعل بين طرفين ، تسقط فيه الكلفة وتنداح فيه ودبعة الأسرار :

أعِنــــى
هون عليك
لا تسخر منى
أتصدقنى ؟
قل .. وهكذا .

ويلعب النداء الدور نفسه فى (دعاء الكروان) مع استبدال الطائر بالدفتر واستبدال صيغة النداء بنوع الارتباط . إن النموذج الواحد المتكرر فى (دعاء الكروان) هو :

ــ أيها الطائر العزيز .

ويرتبط النداء فى الغالب بالتلبية أو الإشارة أو جملة الحال :

لبيك لبيك
ها أنت ذا
وهذا نداؤك
وينتهى إلىّ صوتك .... الخ .

ب ــ معادلة الحالة الكلية بعلامة متكررة :

القص داخل القص ، والدفتر ، والكروان ، هى العلامات الثلاث المتكررة دوما بغرض معادلة الحالة الكلية للشخصية (شهرزاد ــ مادلين ــ آمنة) . وهذه العلامات أيضا هى المولدات الإشارية لشكل (التدويم) بما هو ظاهرة أسلوبية .

هذه العلامات ليست أيقونات وليست رموزاً ، وإنما هى ــ بالأحرى ــ إشارات . ومعنى هذا أن إنتاجها لا يتم فى إطار من المشابهة مع الواقع الخارجى ، ولا يتم فى إطار من المواضعة الاصطلاحية معه ، بل يتم فى إطار من التجاور مع هذا الواقع .

وكون هذه العلامات مولدات إشارية أيضا لشكل (التدويم) يجعلنا نلتفت إلى العلاقة المحتملة بين هذه العلامات فى ذاتها وبين الاستدارة (بوصفها مكان الكلام) والتلمس (بوصفه فعل الكلام) .

فالتجاور بداية يعنى فى مفهومه شيئاً يتصل بالمكان ؛ ومن ثم فهو يعنى شيئا يستدل به على شىء (كما يستدل بالدخان على النار مثلا) . إذن ففيه معنى المسافة التى يتلمس صاحبها مقدارها أو شكلها أو طبيعتها . وهذه المسافة تعادل الحالة الكلية للشخصية من حيث كونها تحتوى حركتها العامة بصورة شاملة . فالقص داخل القص هو المسافة التى تجعل من حلم شهرزاد وصحوها فى الواقع حركة دائرية متكررة ، والدفتر هو المسافة التى تجعل من صورة مادلين الداخلية عن نفسها وصورتها الخارجية فى عيون الصديقة والزوج والأسرة حركة دائرية منتظمة كذلك ، والكروان أيضا فى صوته الشجى هو المسافة التى تجعل من طموحات آمنة وآمالها المرفرفة من ناحية وانشدادها القدرى إلى طمى الواقع من ناحية ثانية حركة دائرية ذات إيقاع مطرد .

وفى كل الأحوال ، فإن حركة المرأة الشاملة عبر دورات متكررة على هذا النحو تمثل دليلاً يتبعه الرجل فى الاستهداء إلى الآخر بوصفه أناه المفقودة . حركة المرأة هى الرؤية التى تمثل هاجس الرجل . وهى تمهيد للمتاهة التى لا يفتأ الرجل يتخبط فى جنباتها دون بصيرة .

جـ ـ الإطنـــاب الوصفـــى :

الإطناب هو زيادة اللفظ على المعنى لفائدة أو تأدية المعنى بعبارة زائدة . ومنه ـ كما يقول النقاد القدامى ـ التكرار والإيغال والتذييل(٤٤) .

وهى مظاهر الإطناب الثلاثة التى يعمد إليها « طه حسين » لمط وصف المشهد الروائى داخلياً وخارجياً .

ويبدو أن فى الإطناب أيضاً نوعاً من أنواع التلمس لاسيما إذا اقترن بالوصف الداخلى والخارجى ؛ فثمة استشهاد فى ذلك بأكبر عدد ممكن من المحددات والشواهد والمؤشرات التى تعين على الحركة والإثارة ، وتمهد الطريق للسير نحو غاية بعينها .

د ـ المونـــولـوج :

الحوار الداخلى والنجوى ، والإفضاء إلى الأشياء كما لو كانت كائنات فاعلة تسهم فى صلب التجربة الوجودية الحية ، من أهم سمات (المونولوج) المتعددة عند « طه حسين » . وفى ذلك أيضاً نوع من تلمس الذات وتلمس المرئيات والموجودات الماثلة ؛ أى نوع من محاولة التفتيش عن اتجاه البصيرة الداخلية واتجاه الرؤية الخارجية فى آن .

ببساطة ثمة استبدالٌ واسعٌ للحوار الثنائى المتصل بين شخصين والاستعاضة عنه بالحوار ذى البعد الواحد ؛ وكأن صوت الداخل يعمل دوما بوصفه أنيساً فى وحدة معتمة تمثل فى المحيط الخارجى ؛ وكأن الحقيقة دائما تنبع من هناك . . . من قاع البئر الوحيدة فى النفس .

ربما كان ثمة انتباهٌ صوفىٌ إلى الآخر يمضى على هذا النحو الذى أشار إليه شهريار حين تساءل فى دهشة : « أتكون شهرزاد هاديته إلى التصوف ومرشدته إلى الحقائق العليا وإلى عالم المعرفة الذى تطمح إليه نفس الإنسان طموحاً غامضاً وتشقى لأنها لا تبلغ منه ما تريد ؟ »(٤٥) .

وفى هذا الليل الماثل دون ضوء يكشف عن وجود الذات ؛ الليل الذى يقترن بأحلام شهرزاد وبانبعاث صوت الكروان وبخلو المرء إلى دفتر أسراره واعترافاته ، ترى هل هناك شىء يعبر إلى العالم أو يعبر إليه العالم إلا النور الداخلى الذى يحمله صوت الأنا العميقة ، كما لو أن هذا الصوت هو المصباح الذى ينتشر ضوؤه خارج الصورة ، فى نعومة وبياض كما يقول « بارت » عن (مصباح المرمر) فى رواية Sarrasine لبلزاك ، أو ينتشر ضوؤه فى الداخل بوصفه ضوء المشهد المرسوم : جوهر مشع ينحرف شعاعه المضىء ـ مصباح مخدع المرأة الذى هو فى الحقيقة هذا القمر يغمر فى نوره الكاهن الصغير(٤٦) .

٦ ـ الحالـــة الغنائيـــة :

يقول بارت :

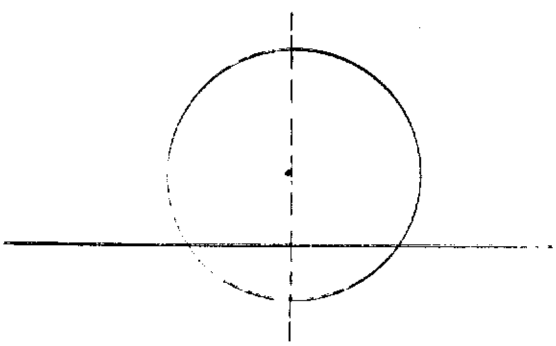
« . . . يمكن أن نفترض مقدماً أن السرد معاصر للحوار الأحادى ، وهذا الأخير ابتداع يبدو سابقا للحوار الثنائى »(٤٧) .

والسرد فى الخطاب الروائى لطه حسين يبدو فى تشبعه الأسلوبى بالتدويم ، وبالإطناب الوصفى ، وبالمونولوج ، حالة غنائية من حالات القص . إنه يفتح عبر استدارته (يمثل التدويم والمونولوج وتكرار المؤشرات هنا نوعاً من الأسلوبية الدائرية) شرفة البوح الشعرى على مصراعيها ، معتدا بترجيع الصوت نفسه مرة بعد أخرى .

هذه الحالة الغنائية فى القص تؤكد حساسية من نوع ما إزاء الذات ، ناتئة ، وشديدة الرهافة من ناحية ، وخاضعة فى مأساويتها لموقف الفرد الذى يعلى من قيمة فرديته من ناحية ثانية .

وتتقاطع هذه الأسلوبية الدائرية (فى ترجيعها الغنائى) مع الخط الأفقى المتصل الذى يمثله الإشباع الوصفى عن طريق الإطناب .

إن خط التعاقب الوصفى يتعامد هنا مع الاستبدالات الغنائية كافة ، تلك التى يمثل خطها الرأسى قطر الدائرة الأسلوبية .



وإذا صح أن نعتبر الأسلوب فى مجمله شكلاً من أشكال التعبير عن الأنا بما هو شخص آخر ، وعن شخص الآخر بما هو أنا ، فلابد أن تقفز إلى الذهن هذه الحالة المهيمنة من الانقسام فى الذات الروائية عند « طه حسين » بأصدائها المختلفة ، حيث نجد هذه الذات المنقسمة (خاصة فى نموذج المرأة) إشباعها فى هذه الدوامة الغنائية .

ومادامت « الدائرة هى رمز النفس حتى إن أفلاطون يصف النفس بكونها كرة »(٤٨) . ومادام هذا القاطع الأفقى يقوم بقسمتها ، فإن الدوامة الغنائية فى صورة التعبير عن الذات ترمى دائما إلى وضع هذا الانقسام فى بؤرة النظر ، حيث إن التقاطع المشهود يوضح ـ على المستوى الأكثر تجريدا ـ علاقة النفس بما يقسمها ، بما يفصلها عن التحامها الكامل بعضها بالبعض . مما يدخل فى صميم الخبرة اللاواعية للحب بوصفه صراعاً ينقض الغاية من التجربة ذاتها (تجربة الحب) ، وهى الغاية التى تتمثل أصلاً فى الحاجة إلى الاتحاد وكسر العزلة ، والانتصار على الزمن المنقطع .

٧ ــ فكرة الحب ، وفكرة المفارقة :

كانت الأصوات المنبعثة عن الأمواج الصغيرة التى تداعب زورقه الغريب تنساب فى أذنه مثل الغناء العذب أو مثل ترتيل الملائكة فتوقظ نفسه ، وتستلها ــ كما يقول طه حسين ــ من النوم فى لطف ، كما كان أبو نواس يستل روحه من الدن فى لطف ، وتهيب به أن « أفق أيها الإنسان السعيد لتستمتع باليقظة كما استمتعت بالنوم ، ولتنعم بالشعور كما نعمت باللاشعور »(٤٩) .

هذا المشهد يلخص الحالة الملتبسة للحب حيث تعمل ميكانيزمات (الشعور / اللاشعور) على إنتاج سلوك المحب الاجتماعى والأخلاقى والإنسانى فى فرديته وتمايزه . وهو مشهد يسوق أيضا صورة يتفاعل فيها الحلم واليقظة ، والسكر والحضور . إنه مشهد يربط ــ على الحقيقة ــ بين فكرة الحب ، وفكرة المفارقة .

ولعل أبا نواس نفسه قد احتفل بفكرة المفارقة فى الحب حين قال : ــ

جفاك يا نفس شىء
ما إن إليه سبيلُ
لأن حبك حب
فى القلب منه دخيلُ
ضمت إلىّ وثاقى
أغلاله والكبولُ
فالحب فوقى سحاب
والحب تحتى سيولُ
فذا يسيخ برجلى
وذا علىّ هطولُ
وليس حولى إلا
رياح حب تجولُ(٥٠)

فالحب قيد داخلى يعذب السجين فيه (أغلاله والكبول) ، فيما هو حرية خارجية عارمة لها صورة الطبيعة نفسها (السحاب ، السيل ، الريح) . وفى مقابل سكينة الداخل أو ــ بالأحرى ــ عجز الداخل تكون ثورة الخارج وعنفوانه (يسيخ برجلى ، هطول ، تجول) .

مشهد الحب إذن فى مجمله هو مشهد المفارقة . وليس ذلك إلا لكونه ــ فى وجهه الوجودى ــ صراعاً بين الحرية والضرورة . وبينما يقرر « هاينز » أن « المفارقة نظرة تدرك أن وجود التنافرات معاً جزء من بنية الوجود »(٥١) ، يحسب « كير كجورد » « الوجود بأكمله فى باب المفارقة »(٥٢) .

ومادام الأمر كذلك ، فإن الحب بوصفه مشهد الوجود الفردى لابد أن ينطوى أصلا على فكرة المفارقة .

وها هى « مادلين » تصف الضعف الإنسانى بالقوة ، ثم تقول فى رسالتها إلى لورنس « أشهد أن الإنسان مستقر التناقضات » ، وها هى آمنة تتحدث عن أختها هنادى فتقول : « ولم تكد تنشأ وتنمو حتى مد لها الحب ذراعين فيهما النعيم والبؤس وفيهما الرحمة والعذاب » ، وهذا هو وجه الخداع الذى تدل عليه الكلمة « ايرونيثيا » فى أصلها الإغريقى : خداع الظاهر بالباطن وخداع الباطن بالظاهر .

هذا الانقسام على الذات (التقاطع الحاد بين الباطن والظاهر) يبدو جلياً فى نموذج المرأة عند « طه حسين » ، فالحب لديها غالباً ما يمثل صراعا دائما أو تعارضا أصيلاً بين القيمة والرغبة . وهذا الانقسام نفسه موجود فى نموذج الرجل أيضا وإن تبدى بشكل آخر أخف انعكاساً ؛ فالحب لديه كسر مفاجىء لتوقعه المعيارى ، ومن ثم يلوح التعارض هنا بين الخبرة والواقعة . والسبب فى ذلك ــ ربما ــ إنما يرجع إلى أن نموذج المرأة عند « طه حسين » يمتلك الحب قبل أن يمتلك التجربة العملية ، على حين يمتلك نموذج الرجل لديه التجربة العملية قبل أن يمتلك الحب .

والحب إذن هو التوتر المزدوج الذى ينشأ فى كلا الاتجاهين بين الإحساس بوصفه استجابة داخلية لمظهر خارجى ، والتجربة بوصفها ممارسة أو خبرة محكومة بشروط الواقع .

فى هذا التوتر المزدوج يكمن جذر المفارقة الأصلية ، فتنداح الحرية عن نقيضها ويتداخل نقيضها عنها . ولا غرو إن كان الأمر على هذا القدر من التعارض والالتباس أن تقع الروح موقع الاضطراب والتردد ، وأن يصبح اختيارها مؤجلاً .

□□□

الهوامش :

(١) انظر ويلبرس . سكوت فى : خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ، ترجمه وتقديم وتعليق عنان غزوان اسماعيل ، وجعفر صادق الخليل ، مقدمة الفصل الخاص بالمدخل النموذجى (الأدب فى ضوء الأسطورة) من ص ٢٦٥ إلى ص ٢٧٠ ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ م .
وأيضاً :
Northrop Frye Anatomy of Criticism, Princeton University Press, New Jersey, 1973, p. 136.

(٢) طه حسين ، أحلام شهرزاد ، مطبعة المعارف سلسلة (اقرأ) يناير ١٩٤٣ ، ص ٣٧ .

(٣) من المهم أن نلاحظ تكرار هذا السؤال دائما . انظر صفحات ٤٥ ، ٤٦ ، ٧١ ، ٨٠ ، ١٠٤ ، ١٣١ .

(٤) الرواية نفسها ، ص ١٤٤ .

(٥) المصدر السابق ، ص ١٢٨ .

(٦) جان جاك روسو فى : (تأملات متجول وحيد) نقلاً عن موسوعة المصطلح النقدى ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨٢ ص ٢٠٥ .

(٧) هوكس فيرتشايلد ، تعاريف الرومانتيكية ، الرومانتيكية مالها وما عليها ، مختارات من جمع روبرت جلكنز ، وجير الدانسكو ، ت : أحمد حمدى محمود ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص ١٤٨ .

(٨) هذا هو رأى « بابيت » الذى أورده هيرج أيانسون فوسيت فى مقالة روسو والرومانتيكية نقلا عن المرجع السابق نفسه ، ص ١١٢ .

(٩) طه حسين ، الحب الضائع ، مطبعة المعارف ، سلسلة اقرأ أكتوبر ١٩٥١ ، ص ١٩ .

(١٠) المصدر السابق ، ص ١٢ .

(١١) السابق نفسه ، ص ٥١ .

(١٢) موسوعة المصطلح النقدى ، مرجع سابق ، ص ١٦٣ .

(١٣) انظرنبيلة إبراهيم ، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة النادى الأدبى بالرياض ، الرياض ، ١٩٨٠ ص ٤٦ ، ص ٤٧ .

(١٤) طه حسين ، دعاء الكروان ، دار المعارف ، ١٩٨٦ ص ٣٧ .

(١٥) المصدر السابق نفسه ، ص ٧٦ ، ص ٧٧ .

(١٦) السابق نفسه ، ص ٧٩ ، ٨٠

(١٧) السابق نفسه ، ص ٨١ .

(١٨) صلاح فضل ، منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ١٦٩ .

(١٩) السابق نفسه ، ص ١٦٩ ٨

(٢٠) عن تعريف يونج للنموذج ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٥٢ .

(٢١) طه حسين ، دعاء الكروان ، ص ٩٥ .

(٢٢) لجاكوبسون مقال « مشهور » فى مفهوم « القيمة المهيمنة » ، كتاب : نظرية المنهج الشكلى ــ نصوص الشكلانيين الروس ، إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٢ من ص ٨١ إلى ص ٨٨ .

(٢٣) يقول جان بياجيه إن ثمه استقلاليه نسبية لقوانين التوازن بالنسبة لقوانين التاريخ . انظر جان بياجيه ، البنيوية ، ت : عارف منيمنة ، وبشرى أوبرى منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٦٤ وما بعدها .

(٢٤) طه حسين أحلام شهرزاد ، ص ١٢٧ .

(٢٥) طه حسين دعاء الكروان ، ص ١٤٠ .

(٢٦) السابق نفسه ، ص ١٤٤ .

(٢٧) طه حسين ، الحب الضائع ، ص ٩٣ .

(٢٨) السابق نفسه ، ص ١٨٧ .

(٢٩) فى العلاقة بين ديانة الإيروس وعبادة الكثرة ، وبين ديانة الاجابية وعبادة الوحدة . انظر زكريا إبراهيم مشكلة الحب ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ١٦٦ .

(٣٠) طه حسين ، أحلام شهرزاد ، ص ١١١ ، ١١٢ .

(٣١) طه حسين ، الحب الضائع ، ص ١١٧ .

(٣٢) طه حسين . دعاء الكروان ، ص ٩٥ .

(٣٣) انظر مصطلح مازوكية Masochism ، أسعد رزوق ، موسوعة علم النفس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٧ ، ص ٢٦٨ .

(٣٤) طه حسين ، أحلام شهرزاد ، ص ٥٠ ، ٥١ .

(٣٥) طه حسين . الحب الضائع ، ص ٩٨ .

(٣٦) طه حسين ، دعاء الكروان ، ص ١٥٠ .

(٣٧) طه حسين ، أحلام شهرزاد ، ص ٢٣ .

(٣٨) طه حسين ، الحب الضائع ، ص ١٩٨ .

(٣٩) طه حسين ، دعاء الكروان ، ص ١٥١ .

(٤٠) زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، ص ٢٦٩ .

(٤١) مارى زياده ، اللسانية وخطاب التحليل النفسى عند جاك لاكان ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، مركز الانماء القومى ، بيروت ، ١٩٨٣ م ، ص ٦٣ .

(٤٢) السابق نفسه ، جوليا كريستيڤا ، اسم موت أو حياة ، ت : صبحى البستانى ص ٧٧ .

(٤٣) « التدويم » مصطلح يقترحه صلاح فضل لوصف طريقة توظيف التكرار . انظر : صلاح فضل ، ظواهر أسلوبية فى شعر شوقى ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، م (١) ــ ع (٤) ، يوليو ١٩٨١ ، ص ٢١١ .

(٤٤) انظر عبده عبد العزيز قلقيلة ، البلاغة الاصطلاحية ، دار الفكر العربى القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٢٨٩ وما بعدها .

(٤٥) طه حسين ، أحلام شهرزاد ، ص ١٣٠ .

(٤٦) يتحدث بارت عن هذا المشهد تحت عنوان The Alabaster Lamp
Roland Barthes, S/Z, translated by Richard Miller, New York, 1974, p. 69, 70.

(٤٧) رولان بارت ، النقدى البنيوى للحكاية ، ت : أنطوان أبو زيد ، منشورات ، عويدات ، بيروت ، ١٩٨٨ ، ص ١٤٨ .

(٤٨) كارل يونج وجماعة من العلماء ، الإنسان ورموزه ، ت : سمير على ، دائرة الشئون الثقافية والنشر ، بغداد ، ١٩٨٤ ، ص ١٤٨ .

(٤٩) طه حسين ، أحلام شهرزاد ، ص ٩٩ ، ١٠٠ .

(٥٠) ديوان أبى نواس ، دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٧٨ ، ص ٥١٦ ، الابيات رقم ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٧ .

(٥١) د. سى. ميوميك ، المفارقة ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ص ٣٩ .

(٥٢) السابق نفسه ، ص ٤١ .

خصوصية التشكيل الجمالى للمكان في أدب طه حسين

نبيلة إبراهيم

●● لا نبالغ إذا قلنا إن المكان أكثر التصاقا بحياة الإنسان من الزمان . حقا إن الحس بالزمن يعد عنصراً أصيلاً فى بناء الإنسان الفكرى والنفسى ، ولكن إدراك الإنسان للزمن لا يكون إلا رهن استدعاء الإنسان له . فهو يستدعى الماضى لحنينه إليه ، أو يستدعى الحاضر لقلقه عليه ، أو يستدعى المستقبل لأمله فيه أو يأسه منه . فإذا أضفنا أن استدعاء الإنسان للزمن لا يتساوى فى كيفيته مع أعمار الإنسان المختلفة ، إذ إنه يزداد ضغطا على الإنسان كلما تقدمت به السن ، فإننا نستطيع أن نقول إن إدراك الإنسان للزمن إدراك غير مباشر ؛ فهو يتحقق من خلال فعل الإنسان وعلاقته بالأشياء ، فى حين أن إدراك الإنسان للمكان إدراك حسى مباشر ، وهو يستمر مع الإنسان طوال سنى عمره .

ومن المعروف أن هناك دراسات كثيرة قد شُغِلَت طويلاً بالبحث فى علاقة الإنسان بالزمن على المستويين الفلسفى والفنى . وليس هذا بغريب بعد أن تأكد أن علاقة الإنسان بالزمن تتناسب قوة وضعفا مع درجة تحضره ، وبعد أن أكدت الأبحاث الأنثروبولوجية أن الفرق بين الإنسان البدائى والإنسان المتحضر يتمثل فى أن الأول يدور فى فلك الزمن الكونى ، فى حين أن الثانى يصر على أنه مرتبط بالتاريخ .

على أن علاقة الإنسان بالمكان بدأت تشغل المفكرين فى الآونة الأخيرة . وربما يرجع السبب فى هذا إلى تخلخل علاقة الإنسان بأقدم مكان وأرسخه وهو الأرض ، نتيجة أبحاث الفضاء التى تلح على اكتشاف عوالم مكانية أخرى تنافس الأرض فى علاقة الإنسان بها . وربما يرجع السبب فى ذلك إلى الإفراط فى زج الإنسان المعاصر فى عوالم مصنوعة .

ومهما يكن السبب فى ذلك ، فإن هذه الدراسات تهدف إلى أن ترد الإنسان إلى إدراك حقيقة بالغة فى القدم ، فحواها أن وجوده لا يتحقق إلا من خلال علاقته بالمكان ، وأنه على قدر إحساس الإنسان بأنه مرتبط بالمكان ، يكون إحساسه بذاته ، بل إنها تؤكد أن للمكان قوة تقود الإنسان بالضرورة إلى دروب مختلفة من المعرفة . والإنسان لا يحتاج إلى رقعة فيزيقية جغرافية يعيش فيها ، بل يميل كذلك إلى البحث لنفسه عن رقعة من الأرض يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته . ومن هنا كان ارتباط البحث عن الهوية بالبحث عن المكان ؛ فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ، بل تنبسط خارج هذه الحدود ، حيث المكان الذى يمكنها أن تتفاعل معه . « إن الفرد يحتل قلب البصلة ، وتمثل الأماكن المحيطة به طبقات البصلة . وتتسع هذه الطبقات كلما اتسعت مجالات أفعاله ونشاطه . فكل فرد يحيط به عدد من القواقع ، أقربها إليه جلده ، الذى يمثل الحد الفاصل بينه وبين العالم . ثم يليه الغرفة ، فالمسكن ، فالمبنى ، فالحىّ ، ثم المدينة ، فالمنطقة ، فالبلد ، فالعالم . والإنسان يعيش فى تردد بين الرغبة فى التوقف ، والانتشار من قوقعة إلى أخرى ، فى حركة طرد إلى الخارج » (1).

(١)

وليس الهدف من اهتمامنا بموضوع الحس المكانى عند طه حسين ، أن نؤكد علاقة طه حسين القوية بالمكان الذى يراه غيره

ولا يراه هو ؛ فهذا شيء بدهي ، بقدر ما نسمي إلى تقرير أن طه حسين كان وعيه بالمكان أقوى من وعيه بالزمان ، وأن صراعه مع المكان لم يكن إلا صدى لصراعه الواعي بين المحدود واللا محدود ، وبين القيد والحرية .

وربما كان العمل الأدبي الوحيد الذي شغل فيه طه حسين بموضوع الزمن ، قصة « القصر المسحور » ؛ وهو العمل القصصي المشترك بينه وبين توفيق الحكيم ، نتيجة لاهتمام كل منهما بشخصية شهرزاد ، وتخصيص كل منهما عملاً أدبيا حول تلك الشخصية الوهمية المبدعة لليالي « ألف ليلة وليلة » ، فالأول « ألف قصة وأحلام شهرزاد » والثاني « ألف مسرحية » « شهرزاد » .

وكما كانت شهرزاد ، راوية الليالي ، الوسيط الناقل لهذا التراث في كل زمان ومكان ، كذلك كانت شهرزاد في قصة « القصر المسحور » تنقل أفكار كل من الأديبين المفكرين . ومع ذلك تحتفظ في الوقت نفسه باستقلاليتها عندما تفسح المجال لحضور كلتا شخصيتي المؤلفين على انفراد .

ولما كانت شهرزاد شخصية وهمية ، وكانت قد خلدت بخلود حكايات ألف ليلة وليلة ، فإنها لا تعي الزمن إلا بمفهومه الكوني ، أي الزمن الأبدي . تقول لطه حسين : « إنك لتعلم حق العلم أن شهرزاد خالدة لم يدركها الموت ، ولن يبلغها الفناء ولن يتحول عنها شبابها » [٢]

وتقول مرة أخرى : إني لا أطيق الكلام في الماضي طويلا . وإني أعظم من أن أحبس في عصر واحد . إني لكل العصور » [٣]

ولكن شهرزاد الوهمية الخالدة ، اضطرتها الظروف لأن تتصل بالفانين من الناس ، فكانت تريد أن تنفذ حكم القضاء في توفيق الحكيم لأنه شوّه صورتها وصور بعض شخوص حكاياتها ، « فأقبلوا جميعاً وكلهم يريد أن يخاصمه ، وكلهم يريد أن يقتص منه ، لأنه صورهم على غير ما يحبون ، وأنطقهم بما لا يرضون » [٤] . ولهذا فقد قررت أن تختطف توفيق الحكيم لتقتص منه وفق إرادتها وهواها .

وعندما خشي طه حسين من طغيان شهرزاد في حكمها على صديقه ، طلب منها في خطاب لها أن تحمي صديقه ، حفاظاً للأدب ، وذوداً عن حرية الرأي ، وأن تترك محاكمته للزمن ، فيكون الزمن رئيسا للمحكمة ، ويحكم في شأن توفيق الحكيم بما يراه .

ومن هنا كان المنطلق للحديث عن الزمن ، الذي دار بين شهرزاد وتوفيق الحكيم وطه حسين .

والزمن عند طه حسين هو الفناء ، أو هو المسار الذي يؤدي إلى الفناء . ومن هنا كانت خشيته أن تقضي شهرزاد على توفيق الحكيم بالفناء قبل أن يقضي عليه الزمن . قال لها : « لقد ضمن الزمان لكم الخلود في هذا الصلح الذي أمضيتموه ، ولكنه لم يضمن لكم تجاوز حدوده ولا الخروج عن سلطانه . وهل تعرفين للزمان حدًا ؟ وهل تعرفين لسلطانه غاية ينتهي إليها ؟ لقد كنت أظن أنك أنت التي ألهمت حكيم المعرة هذا البيت العجيب :

ولو طار جبريل بقية عمره
من الدهر ما استطاع الخروج من الدهر

أترين أبرع أو أروع من هذا في تصوير سلطان الدهر الذي لا ينتهي ، وملكه الذي لا حد له ؟ لم يضمن الزمان - ياسيدتي - فراقه ولا الخروج عن سلطانه ، وإنما ضمن لكم صحبته أبدا ، وجعل الفرق بينكم أننا نحن نأكل وأنتم لا تأكلون . فقد كنت تريدين ياسيدتي أن تكرهي الزمان على أن يأكل توفيقاً قبل أن يتم نضجه : أفتغضبين لأنه أبى أن يأكله نيئا ؟ » [٥] .

وفي ختام خطاب طه حسين إلى شهرزاد ينبهها طه حسين إلى أن قيمتها لا يمكن أن تكون إلا من خلال اتصالها بعالم الفانين من البشر ؛ فالخلود وحده - كما يقول - « لا يكفي لسعادة الخالدين ، وإنما قيمة الخلود أن يتصل من حين إلى حين بالفناء وأصحاب الفناء » [٦] .

ويدور الحوار بعد ذلك بين شهرزاد وتوفيق الحكيم حول مفهوم الزمن على مستوى فلسفي أكبر . وشهرزاد بطبيعة الحال ، في هذا المجال ، هي الناطقة بلسان طه حسين . قالت له : « لقد وجه طه حسين إليّ كذلك كتابا طويلا عريضاً ، تترنح سطوره فرقاً من مخاصمة الزمن ، ذلك الغول الجائع الذي يأكل الناس في غير ميعاد غداء أو عشاء . . . ما أشق جهدكم طول الحياة إرضاء للزمن ، وما أشد حرصكم على ألا يلقى بكم في أعماق بحاره الظلماء التي لا يعرف هو نفسه مقرها ولا غورها ؛ بحار النسيان . . . . إنكم يوم تتجردون من هذا الثوب الآدمي ، تتجردون كذلك من تلك الأوهام والأحلام التي تدفعكم إلى تقدير الزمن ؛ فالزمن نفسه ما هو إلا الملك المتوج على عرش تلك الأوهام والأحلام ، فإذا ذهبت من أدمغتكم ، ذهب معها ، فهو منسوج من مادتها ، وهو أضعف وأدهى مما تتصورون ؛ بل إن مخيلتكم الفانية هي التي أفرزت هذا السم الذي تسمونه الزمن ، ثم طلت به حياتكم وسجنتها فيه ، فشأنكم شأن دودة القز ، تفرز من لعابها تلك المادة الحريرية التي ما تزال تلتف حولها وتحيط بها حتى تحبسها وتخنقها وتميتها . فالوجود نفسه يسخر من تلك الكلمة ، ولا يعرف إلا أنها حماقة من حماقات البشر ، أو ضرورة من ضرورات حياتهم الزائلة . . ولقد استعان صاحبك ببيت من شعر المعري بديع الخيال حقا . . إنما الذي يدهشني الآن هو هذا السؤال : هل لجبريل عمر ؟ وهل هو يتحرك بجناحيه في الزمان والمكان ؟ إذن فهو بشر ، إلا إذا قصد بالدهر الله والوجود . فإن الحركة في الزمان والمكان ليست من صفات الخالدين . تلك كلمات ابتدعها البشر لأنفسهم ولوصف حياتهم . إني أعجب دائما لأولئك الذين يريدون كشف أسرار الله بكلمات من قاموسهم اللغوي ! » [٧] .

وبهذا يكون كلام شهرزاد ، وهي الناطقة بلسان طه حسين ، قد امتد بكلام طه حسين الأول عن الزمن من حيث إنه مسار للإنسان يصل به إلى غاية محددة هي الفناء . فالزمن هنا لا وجود له خارج فكر الإنسان وعقله ، حيث إن الكون لا يعرف إلا الزمن الدائري الذي يسير في حركة دائرية مطردة منتظمة ، فلا رجعة إلى ماض ولا لهفة إلى مستقبل .

ولكن شهر زاد، فى الوقت نفسه، يبدو أنها تحتفظ بهذا الكلام لنفسها بوصفها شخصية يظل لها كيان ووجود، وإن تكن متحررة من قيود الزمان والمكان.

أما توفيق الحكيم فإنه يعترض على شهر زاد وطه حسين معاً فى هذا المفهوم للزمن. يقول فى رده عليها:

«أتأذنين لى فى أن أسألك: أين تعيشين؟ ألا تحسبين بأنك تعيشين فى الزمن؟ هذا الخلود الذى تنعمين فيه، ما هو؟ وما معناه؟ أليس هو الحياة المتصلة فى الزمن؟ إن الزمن ليس وهماً، وإنما هو إناء عظيم لاقاع له، يسبح فيه الأحياء والأموات، الخالدون والهالكون. فإذا أخرجت منه، فأين تكونين، وإلى من تصيرين؟ العدم؟ إن كان لهذه الكلمة أيضا معنى أو وجود لكانت قليلة؛ فإن من خرج من قصر الزمن، نزع عنه رداء الخلود، إذ لا خلود إلا بالقياس إلى الزمن . . . أما قولك إن الزمن وهم أفرزته رؤوسنا الأدمية، فهو كلام يصدق على كل ما تقع عليه حواسنا من موجودات آدمية أو معنوية؛ فليس هناك فى الواقع حقيقة ولا وهم، إنما كل شىء وليد رؤوسنا وإفراز أدمغتنا. فما أنت ياسيدتى العزيزة، وما الجبال التى تحيط بى، وما الكتب التى أقرؤها، وما الأصدقاء الذين أحبهم، وما أهلى، وما عملى، وما مالى، إلا إفرازات تخرج من رأسى. فأنت والزمن فى هذا سيان، لا أستطيع أن أسمى أحدكما وهماوالآخر حقيقة» [٨].

وإلى هنا ينتهى الحوار حول الزمن لتعود القصة إلى مسارها المرسوم لها، وهو محاكمة الزمن لتوفيق الحكيم على خروجه فى تصوير شخصيات ألف ليله وليلة عما رسمته شهر زاد لها.

وواضح أن الكلام عن الزمن هنا، ليس سوى حوار فلسفى بلغة أدبية راقية. وهو حوار مقحم على القصة؛ إذ كان من الممكن أن تغفله القصة وتأتى بمحاكمة مباشرة بعد أحداثها الأولى.

(٢)

ونعود إلى موضوعنا، وهو الحس المكانى عند طه حسين لنجد أن تناوله هذا الموضوع يختلف كما وكيفا عن هذا التناول المقتضب للزمان. فالمكان عند طه حسين جزء لا يتجزأ من نسيج تناوله القصصى. وفضلا عن هذا فإن هذا التناول ليس واحدا، بل هو يتنوع ويختلف وفقا لتنوع طبيعة الأمكنة واختلاف وظائفها بالنسبة لطبيعة العمل القصصى. ولنبدأ «بالأيام».

يقول طه حسين فى مستهل «الأيام»:

«لايذكر لهذا اليوم اسماً، ولا يستطيع أن يضعه حيث وضعه الله من الشهر والسنة [٩]، بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتا بعينه. وإنما يقرب ذلك تقريبا». إن هذه العبارة تكشف لنا فى وضوح عن أن إحساس طه حسين بهذا اليوم الذى تقرر فيه مصيره من حيث هو زمن بحت، إحساس باهت؛ وهو لذلك لا يتذكر هذا اليوم على وجه التحديد؛ فهذا اليوم قد أصبح شبيها بأقدم يوم بدأت فيه الحياة لتصير مستقبلا، وهو فى ضمير طه حسين اليوم المجهول أو اليوم الشبح الذى كان لابد له من أن يغالبه فى نفسه لينفلت منه صعوداً إلى النور؛ إلى المستقبل.

ولكن فى حين أن طه حسين لا يذكر هذا اليوم، ومن ثم لا يستطيع تحديده، نجد أنه يدرك المكان كل الإدراك، فيجعله ينسلخ من قلب الزمن ليترك الزمن وراءه، ويقف هو محددا تحديدا هندسيا دقيقاً مشتملا على كل التفصيلات الحسية وما واكبها فى نفسه من مشاعر. يقول:

«وإذا كان قد بقى له فى هذا الوقت ذكرى واضحة بينة لا سبيل إلى الشك فيها، فإنما هى ذكرى هذا السياج الذى كان يقوم أمامه من القصب، والذى لم يكن بينه وبين باب الدار إلا خطوات قصار. هو يذكر هذا السياج كأنه رآه أمس» [١٠].

لقد كبر الصبى وبدأ يتحرك من داخل قوقعة جسمه إلى الخارج، وإن ظل قيد جسمه يلاحقه طوال عمره؛ فكل الأمكنة كانت تتحرك بالنسبة لجسمه عن يمين أو شمال. ومن قيد الجسم إلى قيد الحجرة، ثم إلى خارج البيت، بدأ الصبى يتحرك فى حذر شديد، فالسياج، كما يقول، كان على بعد خطوات قصار من باب الدار. وإذا بهذا السياج يقف كالجدار المصمت الممتد الذى يحول دون توغله فى المكان الأكثر بعداً عن بيته.

«يذكر هذا السياج. كان أطول من قامته، فكان من العسير عليه أن يتخطاه إلى ما وراءه. ويذكر أن قصب هذا السياج كان مقتربا، كأنما كان متلاصقا، فلم يكن يستطيع أن ينسلّ فى ثناياه. ويذكر أن قصب هذا السياج كان يمتد عن شماله إلى حيث لا يعلم له نهاية؛ وكان يمتد عن يمينه إلى آخر الدنيا من هذه الناحية. وكان آخر الدنيا من هذه الناحية قريبا؛ فقد كانت تنتهى إلى قناة عرفها حين تقدمت به السن، وكان لها فى حياته، أو قل فى خياله، تأثير عظيم» [١١].

وعندما يحس طه حسين بحركة الأرانب الحرة المنطلقة فوق السياج وبين ثناياه ومن حوله، لا يفوته أن يسجل هذه المفارقة.

«يذكر هذا كله، ويذكر أنه كان يحسد الأرانب التى كانت تخرج من الدار كما يخرج منها، وتتخطى السياج وثباً من فوقه أو انسيابا بين قصبه إلى حيث تقرض ما كان وراءه من نبت أخضر» [١٢].

وتقع المفارقة كلها فى عبارة أن الأرانب كانت تخرج من الدار كما يخرج منها؛ فكل كائن يخرج فى أول الأمر من قوقعته إلى العالم الخارجى، ويتساوى فى هذا كل الكائنات، بدءاً من الكائنات الدنيئة حتى أرقاها وهو الإنسان. وتتحدد حرية الكائن بموقفه من المكان ومدى قدرته على تحديه وقهره. وتتجلى مأساة الإنسان فى اكتشافه أنه أقل الكائنات قدرة على قهر قيد المكان، أى أنه أقلها حرية.

ومع ذلك فإن الإنسان يستطيع أن يقهر المكان لا من خلال الحركة الحسية وحدها، بل من خلال الحركة الفكرية والخيالية التى تعد من أهم خصائصه وأكثرها تميزا. وعندئذ يصبح الإنسان أكثر الكائنات قدرة على الفكاك من القيود المكانية؛ وهى مفارقة أخرى. يقول طه حسين:

« ثم يذكر أنه كان يحب الخروج من الدار إذا غربت الشمس وتمشى الناس ، فيعتمد على قصب هذا السياج مفكرا مغرقا فى التفكير ، حتى يرده إلى ما حوله صوت الشاعر وقد جلس على مسافة من شماله ، والتف حوله الناس ، وأخذ ينشدهم فى نغمة عذبة غريبة أخبار أبى زيد وخليفة ودياب ، وهم سكوت إلا حين يستخفهم الطرب أو تستفزهم الشهوة ، فيستعيدون ويتمارون ويختصمون . ويسكت الشاعر حتى يفرغوا من لغطهم بعد وقت قصير أو طويل ، ثم يستأنف إنشاده العذب بنغمته التى لا تكاد تتغير »(١٣) .

هنا وجد طه حسين المكان الذى يستطيع أن يغرس فيه بذور هويته ؛ فإذا كان هو غير قادر على كسر قيود المكان الحسى ، وإذا كان لا يستطيع أن يتحرك حركة الإنسان المبصر الطبيعية ، فليعبر المكان المحدود إلى اللامحدود . ووسيلته إلى العالم اللامحدود هذا هو حاسة الأذن ، وهى التى تجعل الناس يتساوون فى هذا المجال ؛ فالصوت يصب فى الأذان صبا ليحكى لهم أحداثا تدور فى عالم غير مرئى ؛ عالم وجد لكى يُتخيل . ولهذا فإن كل إنسان يستمع إلى هذه الأحداث حر فى أن يصنع الأحداث فى مواقعها كيفما شاء ، وأن يتصور الصراعات بالطريقة التى يراها ، ثم يحصّل بعد ذلك من المعرفة ما يمكنه أن يستنبط .

وهذا هو الخيال العاقل كما سمّاهُ . طه حسين فى مقال وجهه إلى صديقه أحمد حسن الزيات ، حيث يقول له : « أعرفت قطُّ خيالا عاقلا أيها الأخ العزيز ؟ أما أنا فقد عرفته أمس ، ولم أتكلف فى معرفته مشقة أو جهدا ، ولم أنفق فى البحث عنه قوة ولا وقتا ، بل لم أبحث عنه ، وإنما سعى إلىّ أو قل هممت أن أدعوه فاستجاب لى قبل الدعاء ـ ولكنى لم أدعُه لأ عرفه ؛ فإن عهدى به بعيد ، بعيد جدا ، لا أكاد أذكر أوله ، وإنما أعلم أنه رفيق منذ أن بدأت ألكر ، بل منذ أن استقبلت الحياة . لقد خلق لى عالماً كاملاً بعيد الأماد ، متنائى الأرجاء ، مختلف الألوان ، قضيت فيه أيام الصبا ، وما أكثر ما تمنيت أن أعود إليه ، ثم خلق لى عالما آخر ليس أقل من ذلك سعة وتنوعا واختلافا ، ولكنه مزاج من الجمال والقبح ، ومن اللذة والألم ، ومن اليأس والأمل . وأعترف أيها الأخ العزيز بأن كنت مقتصداً أشد الاقتصاد فى الالتجاء إليه والاستعانة به ؛ لأن أعرفه جريئا مسرفا فى الجراءة ، نشيطا غاليا فى النشاط »(١٤) .

لقد عثر طه حسين إذن على المجال الذى يقف فيه متحديا المكان الحسى المقيد . إنه عالم مشرق تسهل الحركة فيه بدون قيود ، بل إنه العالم الذى يستطيع أن يطل منه ساخراً من كل أشكال القيود الحسية والنفسية . ولاغرابة بعد ذلك فى أن يدرك طه حسين منذ باكورة حياته أنه لا مندوحة له عن أن يثرى هذا العالم بكل ما تيسر له من صنوف العلم والمعرفة . يقول :

« وقد قرىء لصاحبنا من هذا كله ، فحفظ منه الشىء الكثير ، ولكنه عنى بشيئين عناية خاصة ؛ عنى بالسحر ، وعنى بالتصوف . ولم يكن فى الجمع بين هذين اللونين من العلم شىء من الغرابة ولا من العسر ؛ فإن التناقض الذى يظهر بينهما ليس إلاصوريا فى حقيقة الأمر ؛ أليس الصوفى يزعم لنفسه وللناس أنه يخترق حجب لغيب ، وينبىء بما كان وما سيكون ، كما أنه يتعدى حدود القوانين الطبيعية ، ويأتى بضروب الخوارق والكرامات ؟ والساحر ماذا يصنع ؟ أليس يزعم لنفسه القدرة على الإخبار بالغيب ، وتجاوز حدود القوانين الطبيعية أيضا ، والاتصال بعالم الأرواح ؟ »(١٥) .

وإلى جانب هذين العالمين ؛ عالم الأمكنة المألوفة التى يعايشها طه حسين فى كل يوم وعالم المعرفة الذى ينقله إلى اللامحدود ، كان طه حسين يعايش عالما ثالثا يرتبط بالمكان الحسى برباط وثيق ؛ فهو يقع على مقربة منه ، بل يختلط به إلى درجة أن تصبح الحدود بينهما واهية ، والتبادل بينهما وارداً ، ونعنى بذلك المكان الأسطورى الذى يتشكل فى قلب المكان الحسى. والفرق بين المكانين يتمثل فى أن المكان الحسى المألوف مكان وظيفى ، فى حين أن المكان الأسطورى مكان بنيوى ، فهو من جزء بنية الكون ومن بنية فكر الإنسان . ومع ذلك فعندما يختلط الفكر الأسطورى بالواقع تصبح الحدود بين داخل الإنسان وخارجه ، أو بين الذات والموضوع باهتة . فإذا تساءلنا عن كيفية تحول المكان الحسى المألوف بين الحين والآخر إلى مكان أسطورى ، فإن هذا يردنا إلى الصراع اللاشعورى للإنسان منذ القدم بين النظام والفوضى ، والنور والظلمة . وقد كان لا شعور طه حسين فى إبان حياته الأولى مستودعا للإحساس بالفوضى والظلمة . لا غرو أن ينقلب المكان الآمن الساكن فى بعض الأحيان إلى مكان للأشباح التى تعيث فيه فساداً بأصواتها الغريبة تارة ، وأشكالها المفزعة تارة أخرى .

وهنا تتمثل جدلية المكان عند طه حسين مرة أخرى ، لا بين الواقعى والترانسند نتالى ، بل بين الواقعى والأسطورى ؛ وهى جدلية تمثل جدلية اللاّ والنعم ؛ فالمكان المألوف الذى يعيش فيه الإنسان هو أحب الأمكنة إليه ؛ إنه مرتع طفولته ، ومستودع أسراره ، ولكل جزء من أجزائه موقعهمن نفسه . وهذا المكان هو عند طه حسين كذلك ، كما يحكى عنه فيما بعد فى مرحلة متطورة من حياته ، ولكنه فى الوقت نفسه هو المكان المخيف المفزع ، على نحو يجعله مكانا مرفوضا ، أو لنقل إنه يجعله مكانا تهتز فيه العلاقة الحميمة وتضعف . يقول :

« وكان واثقا أنه إذا كشف وجهه أثناء الليل ، أو أخرج أحد أطرافه من اللحاف ، فلابد من أن يعبث به عفريت من العفاريت الكثيرة التى كانت تعمر أقطار البيت وتملأ أرجاءه ونواحيه ، والتى كانت تهبط تحت الأرض ما أضاءت الشمس واضطرب الناس . فإذا آوت الشمس إلى كهفها والناس إلى مضاجعهم ، وأطفئت السرج ، وهدأت الأصوات ، صعدت هذه العفاريت من تحت الأرض ، وملأت الفضاء حركة واضطرابا وهمساً وصياحا . . . إنما كان يخاف الخوف كله أصواتا أخرى لم يكن يتبينها إلا بمشقة وجهد ، كانت تنبعث من زوايا الحجرة نحيفة ضئيلة يمثل بعضها أزيز المرجل يغلى على النار ، ويمثل بعضها الآخر حركة متاع خفيف ينقل من مكان إلى مكان ، ويمثل بعضها خشبا ينقصم أو عوداً ينحطم . وكان يخاف أشد الخوف أشخاصاً يتمثلها قد وقفت على باب الحجرة فسدته سداً ، وأخذت تأتى بحركات مختلفة أشبه بحركات المتصوفة فى حلقات الذكر . وكان يعتقد أن ليس له حصن من كل هذه الأشباح المخوفة والأصوات المنكرة إلا أن يلتف

فى لحافه من الرأس إلى القدم ، دون أن يدع بينه وبين الهواء منفذا أو ثغرة . وكان واثقا أنه إن ترك ثغرة فى لحافه فلابد أن تمتد منها يد عفريت إلى جسمه لتناله بالغمز والعبث »(١٦) .

ولاينسى طه حسين أن ينبهنا إلى أن هذا التصور الأسطورى كان مقصوراً عليه دون إخوته . يقول :

« فما يحس إلا وقد استيقظ والناس نيام ، ومن حوله أخوته يغطون مغرقون فى الغطيط »(١٧) .

وإذا كانت حجرته تتحول إلى مأوى للأشباح والشياطين فى الظلام ، فأولى أن تكون الترعة التى تمثل بالنسبة إليه عائقا كبيراً ، مأوى للكائنات الغريبة . يقول :

« إنما كان يعلم يقينا لا يخالطه الظن أن هذه القناة عالم آخر مستقل عن العالم الذى كان يعيش فيه ، تعمره كائنات غريبة مختلفة لا تكاد تحصى : منها التماسيح التى تزدرد الناس ازدرادا ؛ ومنها المسحورون الذين يعيشون تحت الماء بياض النهار وسواد الليل ، حتى إذا أشرقت الشمس أو غربت طفوا يتنسمون الهواء »(١٨) .

ويمكننا أن نقول بعد ذلك إن هذا المشهد المتكامل للأمكنة المختلفة ، القريب بعضها كل القرب من بعض ، والبعيد بعضها كل البعد عن بعض ، ويعنى بذلك الأمكنة المألوفة فى الحياة اليومية ، والأمكنة الترانسندنتالية ، والأمكنة الأسطورية ــ هذا المشهد المتكامل يمثل طقس العبور الأول عند طه حسين .

وإذا كان طقس العبور يمثل نهاية مرحلة وبداية مرحلة جديدة ، وإذا كان إجراء الطقس يقوم عندئذ بوظيفة اللاعودة إلى المرحلة الأولى ، والتسلح بأسلحة سحرية تعين على مواجهة المرحلة الثانية ، فإن طقس العبور الأول لطه حسين ، الذى تركه مسلحاً بوعى ذاتى لاسبيل للعودة معه إلى الوراء ، لا يمثل مرحلة زمانية فحسب ، بل مرحلة زمانية مكانية ، بل ربما كانت مكانية فى المقام الأول .

(٣)

ومن طقس العبور الأول ينتقل طه حسين إلى طقس العبور الثانى ، الذى يؤدى فيه الحس المكانى كذلك دورا دلاليا خطيراً .

ومن الطريف أن طه حسين فى بداية هذه المرحلة الجديدة يستخدم المفردات الزمانية استخداما مكانيا متعمدا ، وكأنه يتعمد بذلك إهمال الزمان والتركيز على المكان ، كما فعل فى المرحلة الأولى .

فليس هناك شك فى أنّ كلمة « طور » تحمل دلالة زمانية ، ولا يمكن أن تكون دلالتها مكانية . ولكن طه حسين يستخدمها استخداماً مكانيا بحتا حين يقول « أقام فى القاهرة أسبوعين أو أكثر من أسبوعين لا يعرف من أمره إلا أنه ترك الريف وانتقل إلى العاصمة ليطيل فيها المقام طالبا للعلم ، مختلفا إلى مجالس الدرس فى الأزهر ، وإلا أنه يقضى يومه فى أحد هذه الأطوار الثلاثة التى يتخيلها ولا يحققها »(١٩). ثم يشرع فى وصف هذه الأطوار ، فإذا هى أطوار مكانية صرف . يقول بادئا بالطور الثالث ، وهو طور الجلوس فى صحن الأزهر هادئا مطمئنا ، حيث يترقرق فيه نسيم بارد هو نسيم الصباح :

« وكان هذا الطور أحب أطوار حياته تلك إليه ، وآثرها عنده ، كان أحب إليه من طوره ذاك فى غرفته التى كان يشعر فيها بالغربة شعوراً قاسيا لأنه لا يعرفها ولا يعرف مما اشتملت من الأثاث والمتاع إلا أقله وأدناه إليه ؛ فهو لا يعيش فيها ، كما كان يعيش فى بيته الريفى ، وفى غرفاته وحجراته تلك التى لم يكن يجهل منها ومما احتوت عليه شيئا ، وإنما كان يعيش فيها غريبا عن الناس ، وغريبا عن الأشياء ، وضيقا حتى بذلك الهواء الثقيل الذى كان يتنفسه فلا يجد فيه راحة ولا حياة ، وإنما كان يجد فيه ألماً وثقلا .

«وكان أحب إليه من طوره الثانى فى طريقه تلك بين البيت والأزهر ؛ فقد كان فى ذلك الطور مشرّدا مفرّق النفس ، مضطرب الخطى ، ممتلىء القلب بهذه الحيرة المضلة الباهظة ، التى تفسد على المرء أمره ، وتجعله يتقدم أمامه لا على غير هدى فى طريقه المادية وحدها ، فقد كان ذلك محتوماً عليه ، بل على غير هدى فى طريقه المعنوّية أيضا ؛ فقد كان مصروفاً عن نفسه بما يرتفع حوله من الأصوات ، وما يضطرب حوله من الحركات ، وقد كان مستخذيا فى نفسه من اضطراب خطاه وعجزه عن أن يلائم بين مشيته الضالة الحائرة الهادئة ، ومشية صاحبه المهتدية العازمة العنيفة . أما فى طوره الثالث هذا فقد كان يجد راحة وأمنا وطمأنينة واستقرارا . كان هذا النسيم الذى يترقرق فى صحن الأزهر حين يصلّى الفجر يتلقّى وجهه بالتحية فيملأ قلبه أمنا وأملا . . . . ولم يكن يعرف مما يحتويه الأزهر شيئا ، وإنما كان يكفيه أن تمسّ قدميه الحافيتين أرضَ هذا الصحن . . وإذا هو يشعر أنه فى وطنه وبين أهله ، ولا يحس غربة ولا يجد ألما ، وإنما هى نفسه تتفتح من جميع أنحائها ، وقلبه يتشوق من جميع أقطاره ، ليتلقّى . . . ، ليتلقى ماذا ؟ ليتلقى شيئا لم يكن يعرفه ولكنه كان يحبه ويدفع إليه دفعاً ؛ طالما سمع اسمه وأراد أن يعرف ما وراء هذا الاسم ، وهو العلم »(٢٠) .

وقد كان من المفروض ، بعد أن أصبح طه حسين قادراً على تجاوز المحسوس إلى المعرفى ، أن يكون انتقاله فى مرحلة العبور الثانية انتقالاً مباشراً إلى عالم المعرفة ، عالم الأزهر ، وأن يتوارى على الأقل الإحساس بضغط المكان الحسى المحدود عليه ، ولكننا نجد أن طقس العبور الثانى يمر بمراحل طقس العبور الأول نفسها ؛ فالحجرة فى حى الأزهر بديل من حجرة القرية ، وصحن الأزهر وما يفوح فى أجوائه من نسمات العلم والمعرفة بديل من ذلك الفضاء الذى يضم الراوى ومستمعيه ، والطريق الذى يقع بين الغرفة وصحن الأزهر بديل بكل ما فيه من عوائق ، من ذلك الطريق القديم الذى كان يسده السياج .

ومع ذلك فإن تلك الأطوار الثلاثة ، كما كان يحلو لطه حسين أن يسميها ، تعبر عن إحساس آخر بالمكان يختلف عن إحساسه به فى مرحلة العبور الأولى ؛ فحجرة القرية التى كانت ذات يوم مرتعاً للشياطين عندما يظلم الكون وينام من فيها إلا هو ، تعيش اليوم على حدود الذاكرة التى تطمس متاعب الماضى بحيث لا يتبقى منها إلا ما يثير شدة الحنين إليه . ومن هنا تصبح حجرة القرية مكانا مثاليا بالنسبة لحجرة الأزهر . ولّما كان طه حسين لم يعد قادراً ، بعد أن نما وعيه واشتد ، على أن يملأ الفراغ الذى يحسه فى الحجرة بتصورات أسطورية ، لم يبق له إلا أن يقبع فى ركن من أركان

الحجرة ، « فيجلس القرفصاء ، ويعتمد بمرفقيه على ركبته ، ويخفى رأسه بين يديه ، ويسلم نفسه لهذا الصوت الذى يأخذه من كل مكان . . »(٢١) .

إنها جلسة احتجاج ورفض وبحث عن مأوى . وهى فوق هذا كله ، جلسة صمت مطبق تتعطل فيه الأفكار ، وتتلاشى الآمال .

ويختلف حجرة القرية عن حجرة حى الأزهر فى جانب آخر؛ فحجرة القرية ، سواء ملأتها الشياطين والأشباح والأصوات الغريبة ، أو خلت من كل هذا ، كانت منغلقة على نفسها ، أما حجرة الأزهر ، فكان إحساس طه حسين فيها قويا بانفتاحها على العالم الخارجى . ودليل هذا تلك الأصوات التى كانت تأخذ أذنيه « مختلطة تنحدر من عل ، وتصعد من أسفل ، وتنبعث عن شمال وتلتقى كلها فى الجو فكأنما تنعقد فتؤلف من فوق رأس الصبى سحابا رقيقا ولكنه متراكم قد غشى بعضه بعضاً »(٢٢) . وهكذا كان التحدى متبادلاً بين المكان وطه حسين ؛ فطه حسين يتحداه برفضه إياه ، والمكان يتحداه بحيويته التى تدب فيه ، تارة بداخله وتارة أخرى خارجه ، وكأنه بذلك يتحداه أن يصمد طويلاً فى ركنه الذى يقبع فيه منعزلاً عن الحياة .

ويستمر التحدى المتبادل بين طه حسين والمكان فى الطور الثانى كذلك . فبقدر ما كان الطريق يتحداه باعوجاجه واضطرابه ، وصعوده وهبوطه ، كان طه حسين يبذل كل جهده فى ألا يتعثر فى أذياله ، وأن تكون خطواته ملاحقة لخطوات أخيه المبصر . حتى إذا وصل إلى صحن الدار كانت نفسه مهيأة تماما لأن يدخل مع العلم فى رحاب الأزهر فى أكبر تحد ، وقد كان هذا حلمه الكبير منذ زمن . وها هو ذا قد « أقبل إلى القاهرة وإلى الأزهر ، يريد أن يلقى بنفسه فى هذا البحر فيشرب منه ما شاء الله أن يشرب ، أو يموت غرقا ، فأى موت أحب إلى الرجل النبيل من هذا الموت الذى يأتيه مع العلم ويأتيه وهو غرق فى العلم ؟ »(٢٣) .

(٤)

وبعد سنوات أربع قضاها طه حسين ، فى الدرس والتحصيل المكثف فى الأزهر ، بدأ الإحساس بالملل يتسرب إلى ذهنه ثم إلى نفسه ، وهنا بدأ يحلم بمكان جديد يحصل فيه علما جديداً بأساليب جديدة . وينعكس هذا الإحساس على علاقته القديمة بالأزهر . فبعد أن كان هذا المكان ساحة مشرقة بفوح عبير العلم فى كل أرجائها ، وبعد أن كان أكبر تعويض له عن وحدته القاسية فى حجرته ، وتعثره فى خلق علاقات إنسانية اجتماعية مع من حوله ، يصبح الأزهر مكانا خانقاً مظلما . يقول :

« كان صاحبنا الفتى قد أنفق أربعة أعوام فى الأزهر ، وكان يعدها أربعين عاماً ، لأنها قد طالت عليه من جميع أقطاره كأنها الليل المظلم قد تراكمت فيه السحب القاتمة الثقال فلم تدع للنور إليه منفذا »(٢٤) .

وكانت الجامعة المصرية قد فتحت أبوابها ليتلقى فيها الطلاب علوما جديدة بأساليب جديدة ، فينتقل طه حسين إليها ، وينفتح الطريق أمام طموحاته المعرفية ، فيتحدى العقبات التى واجهته جميعا . حتى إذا ما رأى أنه قد استوعب العلم المتاح فى مصر ، أخذ يبحث عن المكان الجديد كل الجدة ، المكان الذى لم تطأه قدمه من قبل ، والذى لا يعرف شيئا عن لغته وفكره ، وكان هذا المكان هو فرنسا .

وهناك كانت تطوف به ذكرى الأمكنة القديمة كلها ، بكل مرارتها وحلاوتها ، بخاصة فى أيام إقامته الأولى فى فرنسا .

« كان يكفيه أن يفكر فى صباه ذلك البائس الذى قضى متردداً بين الأزهر وحوش عطا ، تشقى نفسه فى الأزهر ، ويشقى جسمه ونفسه فى حوش عطا: حياة مادية ضيقة عسيرة كأقسى ما يكون الإجداب والفقر ، وحياة عقلية مجدبة فقيرة كأشد ما يكون الإجداب والفقر »(٢٥) .

وعندما كان يعانى من وحدته فى حجرته فى فرنسا ، كانت تلك الحجرة تتحول فتصبح صنو حجرة الأزهر : « وما يزال الفتى جالساً فى مجلسه ذاك فى غرفته ، تعبث به خواطره هذه المختلفة ، لا يسأل عنه سائل ، ولا يلم به ملم ، وإنما هى الوحدة المطلقة القاسية ، التى كانت تذكره بوحدته فى غرفته فى حوش عطا ، حين لم يكن يؤنسه إلا صوت الصمت ، وما كان يتردد فيه أحيانا من أزيز بعض الحشرات ، وإذا هو يقضى ليلة بيضاء لا يذوق للنوم طعما »(٢٦) . ونلاحظ أنه لم ينعت ليلته هذه بأنها مظلمة ، كما كان يفعل فى وصف موقفه من حجرته القديمة ؛ فلقد كان ، برغم وحدته فى المكان الصامت ، على يقين من أنه مقدم على حياة مشرقة ناصعة ، ما عليه إلا أن يصبر صبر أبى العلاء المعرى ، الذى أمضى حياته فى دار من دور المعرة ، ممعنا فى الدرس ، غير معنى إلا به .

وقد كان من المتوقع لطه حسين أن يغوص فى بحر العلم فى بيئته الجديدة بمجرد أن يجد طريقه إليها ، فتوارى عندئذ مشكلته الأزلية التى ضربت بينه وبين المكان والناس حجابا . ولكن حرمانه من سحر المكان الجديد ، وما يمكن أن يثيره فى نفسه من نشاط يضاف إلى نشاطه العلمى ويخفف من صرامته ، تصاعد بمشكلته مع المكان ، فكان كثير الشكوى من حياته ، إلى درجة أنه أنكر نفسه وشك فى وجوده ، يقول :

« كان يرى نفسه غريبا أينما كان وحيثما حل ، لا يكاد يفرّق فى ذلك بين وطنه الذى نشأ فيه وبين غيره من الأوطان الأجنبية التى كان يُلم بها . . . كان غريبا فى وطنه وغريبا فى فرنسا ، وكان يرى أن ما يصل إليه من حياة الناس ليس إلا ظواهر لا تكاد تغنى عنه شيئا . . . وكانت الطبيعة بالقياس إليه كلمة يسمعها ولا يعقلها ، ولا يحقق من أمرها شيئا ، كأنما أغلق من دونها بالقياس إليه باب لا سبيل له من النفوذ إليه . كان ينكر الناس وينكر الأشياء ، وكان كثيرا ما ينكر نفسه ويشك فى وجوده . كانت حياته شيئا ضئيلا نحيلا رقيقاً لا يكاد يبلغ نفسه »(٢٧) .

ولكن المعجزة تحدث ، وتظهر تلك القوة السحرية التى أخذت بيد الفتى بقدر ما أخذت بخياله ، فاتحة له الطريق إلى فيض النور ؛ وكان مصدر تلك القوة السحرية صوتا ملأ عليه حياته ، وكسر حاجز الصمت بينه وبين المكان والناس ، لا على المستوى المحلى فحسب ، وهو فرنسا ، بل على مستوى التاريخ البشرى . يقول

متحدثا عن هذا الصوت وأثره المعجز في حياته ، بل أثره المعجز في أنه أصبح يرى الأمكنة بحسه الداخل رؤية أوضح وأنصع من رؤية أى مبصر :

« كان يحدثه عن الناس فيلقى فى روعه أنه يراهم ، وينفُذ إلى أعماقهم . وكان يحدثه عن الطبيعة فيشعره بها شعور من يعرفها عن قرب . وكان يحدثه عن الشمس حين تملأ الأرض نورا ، وعن الليل حين يملأ الأرض ظلمة ، وعن مصابيح السماء حين ترسل سهامها المضيئة إلى الأرض ، وعن الجبال حين تتخذ من الجليد تيجانها الناصعة ، وعن الشجر حين ينشر حوله الظل والروح والجمال ، وعن الأنهار حين تجرى عنيفة ، والجداول حين تسعى رشيقة ، وعن غير ذلك من مظاهر الجمال والروعة ، ومظاهر القبح والبشاعة ، فيمن كان يحيط به من الناس ، وفيما كان يحيط به من الأشياء »[٢٨] .

وحق لطه حسين أن يحتفى بتلك المعجزة أيما احتفاء ، وحق له أن يعلنها فرحة تشاركه فيها الحياة بأسرها .

وبهذه المعجزة يكون طه حسين قد أتم طقس العبور الثالث فى أمان . وكان عليه بعد ذلك أن يمضى قدما فى ثقة ليس بعدها ثقة ، ليفيض على الناس من فيض علمه وإبداعه .

حقاً إن مشكلة طه حسين الأولى فى هذه المراحل التى تحدثنا عنها كانت مشكلة صراع مع المكان . ولا نبالغ إذا قلنا إن « الأيام » هى قصة صراع الذات مع الأمكنة .

(٥)

وتكاد تجتمع هذه الأمكنة التى أشرنا إليها وتتداخل فى عمل إبداعى آخر لطه حسين ، ونعنى بذلك قصة « أحلام شهرزاد » . وهى قصة فجرها انشغال طه حسين بشخصية شهرزاد ، كما رأينا سابقا ، كما فجرها السؤال عن مصير شهريار بعد أن كفت شهرزاد عن الكلام المباح ، الذى دام قرابة ثلاث سنوات.وعندما يعيش شهريار الملك ، الذى أباح لنفسه سفك دماء البريئات من النساء ، ما يقرب من ثلاث سنوات بعيداً عن القتل ، وفى أجواء خيالية من القص الممتع ، ثم ينقطع الكلام فجأة لتخلد شهرزاد إلى الراحة ، بعد أن أيقنت أن قصصها قد فعل فعله الساحر فى نفس شهريار ، عندئذ يكون السؤال الحتمى : وماذا يفعل شهريار بعد ذلك ؟

لامفر من أن يعيش شهريار مدة من الزمن يختلط فيها المكان المحدود مع المكان اللامحدود ، والمكان الواقعى مع الخيالى والأسطورى ، وذلك قبل أن يعود كلية إلى واقعه ، وهذا ما تصوره قصة « أحلام شهرزاد » ، التى كان من الأوفق أن تسمى « أحلام شهريار ».« وكان الواقع من شهريار أن نفسه لم تسل عن قصص شهرزاد منذ انتهى فى الليلة الواحدة بعد الألف ، وإنما كانت تتحرق شوقاً إليه إذا أقبل ميعاده المعهود من الليلة ، وتتحرك شوقاً إذا أقبل النهار »[٢٩] .

ولما تحتم على شهريار أن يرتد ، بعد أن انقطع سرد الحكايات ، إلى عالمه الواقعى ، بدأ يواجه مشكلة المكان المحدود المتمثل فى غرفته ، فكان كلما وجد نفسه وحيداً فى حجرته ، شعر كأن جدران المكان وسقفه تكاد تقبض أنفاسه .

« فلما كان من تلك الليلة ، أقبل الملك على غرفته كئيب النفس ، مريض القلب ، قد امتلأ رأسه بخواطر ، أقل ما توصف به أنها كانت قاتمة شديدة القتمة ، ولكنها كانت ربما احمرت لحظة قصيرة ، ثم عادت إلى ظلمتها المظلمة ، وسوادها المشتق من سواد الليل ». فماذا هو فاعل ؟ لقد لبث ساعة يفكر مترددا : « أينكر ما كان فى الليلة البارحة ، ويقبل على النوم كأن لم يكن شىء ، وكأن لم ير شيئا؟ أم ينتظر حتى إذا استيقن أن شهرزاد قد اشتمل عليها الرقاد ، سعى إلى غرفتها ، واتخذ من سريرها مجلسه ذاك ، لعله يسمع منها تتمة ذلك الحديث ؟ »[٣٠] .

وبعد فترة من التردد ، قام فيها شهريار وقعد ، وفتح النافذة التى تشرف على حديقة القصر ذات الأشجار الباسقة والمياه الجارية ، ثم أغلقها ، قرر أن يذهب إلى الملكة فى حجرتها لعلها تستأنف قصصها . فلما بلغ سريرها : « نظر إلى الملكة نظرة طويلة ، فإذا هى مغرقة فى نوم حلو . واستمع إلى تنفسها ، فإذا هو منتظم هادىء ، وإذا الملكة لم تحس شيئا ، ولم تشعر بمقدم هذا الشخص الذى انسل إلى غرفتها فى رفق ، كما تنسل الأفعى ، على غير ما جرت به تقاليد القصر . ثم تراجع الملك شيئا حتى انتهى إلى مجلس من مجالس الغرفة ، فأهوى عليه رفيقاً حريصا على ألا يحدث حسًا ، وعلى ألا يزعج الملكة عن نومها . فلما اطمأن به مجلسه أطرق كأنه ينتظر شيئا ولكن انتظاره لم يكن طويلا ؛ فهذا صوت شهر زاد يبلغ أذنيه فيملؤه رعبا وفرقا ، ويكاد يخرجه عن طوره ، لولا أنه يذكر شيئا فيثوب إلى نفسه فى اللحظة الأخيرة . ويطمئن فى مجلسه مادًا[٣١] عينيه فى الفضاء ، مصغياً إلى هذا الصوت الذى يسعى إليه من قبل شهر زاد صافيا نقيا ، وهى تقول له : بلغنى أيها الملك السعيد أن . . . » .

لقد قرر الملك شهر يار إذن أن يتحدى الواقع ويظل يعيش فى اللاواقع ، أو لنقل إنه قرر أن يتحدى المحدود ويظل يعيش فى اللامحدود الذى نقلته إليه شهر زاد طوال السنوات الثلاث الماضية . وإذا كانت شهر زاد قد أخلدت إلى الراحة ، بعد أن كفت عن القص ، فليكتف إذن بسماع أصداء صوت شهر زاد وهى ما تزال ترن فى الفضاء لتحكى له حكاية هو صانعها ، بعد أن سرت إليه عدوى القص ، وأصبح متمرساً فيه . كما تمرست فيه شهر زاد من قبل .

أما الحكاية التى سمعها أو صنعها ، فهى حكاية تدور أحداثها فى عالم الجن ؛ فقد دار الصراع بين ملوك الجن حول أيهم تكون من نصيبه « فتنة » ، وهى الابنة الرائعة الجمال لملك من ملوك الجن . ورفضت « فتنة » الزواج من أى ملك من ملوك الجان . وغضب أبوها من هذا القرار ، وخشى أن يحاربه ملوك الجان مجتمعين . ولكن فتنة حسمت الأمر بأن قررت أن تكون من نصيب من يتمكن من ملوك الجان من غزو مملكة أبيها . وعندئذ اجتمع ملوك الجان مع جيوشهم ، ووقفوا جميعاً يهددون مملكة والد « فتنة » ، ويتنافسون فيمن يدخل المملكة قبل الآخرين . ولكن « فتنة » استخدمت السحر الذى كانت تتقنه فشلتهم جميعاً عن الحركة

بحيث وقفت جيوشهم جامدة دون حراك . فلما أعيتهم الحيل طلبوا الصلح . ولكن « فتنة » قررت ألا تصالح منهم أحدا ، حيث إنهم جميعا ملوك لا يصلحون لحكم رعاياهم ، لأنهم لا يفكرون قط فى شئون الرعية ، بل فى مصالحهم الفردية الخاصة . ثم خيرتهم بين أن تبيدهم وتبيد جيوشهم عن آخرها ، أو يعودوا إلى ممالكهم بعد أن يتنازلوا عن ملكهم . ولم يكن لهم إلا الخيار الأخير ، فعادوا مخذولين منهزمين .

لقد كانت « فتنة » إذن تفكر بعقل إنسان الواقع ، وإن كانت جنية تعيش فى عالم الجن . ولهذا فقد كان تفكيرها كفيلاً بأن يجعل شهريار يرتد مرة أخرى إلى الواقع ليدرك الحقيقة التى غابت عنه طوال سنوات القصص الثلاث ، وهى أن عالم القصص ليست وظيفته المتعة التى تغيب الإنسان عن واقعه ، بل إن وظيفة القصص هى حمل المستمع على أن يعى ويتدبر مغزاه المستمد من تجارب الناس وأحوالهم .

وقد كان من الطبيعى لشهريار ، بعد أن أصبح يعيش حالة بين النوم واليقظة ، والحلم والواقع ، أن تتراءى له خيالات أسطورية أتقن طه حسين تصويرها ، كأن يقول :

« وينظر الملك فيرى ويا هول مايرى ؛ يرى على شاطىء البحيرة من يمين وشمال شيئا يشبه الرياض والجنات ، وما هو من الرياض والجنات فى شىء ؛ شيئا يشبه أن يكون أشجاراً باسقة فى السماء ، وما هى من الأشجار فى شىء ، وإنما هى أشياء يخيل إلى الملك مرة أنها الشجر ، ومرة أنها العمد قد ثبتت فى الأرض ، وطالت فى السماء ، وامتدت لها فروع تشبه أن تكون الغصون ، ونبتت فى هذه الفروع زوائد تشبه أن تكون الورق ، وقامت على هذه الغصون وفى أثناء هذه الزوائد كائنات تشبه أن تكون الطير ، أسبغ على هذا كله ضوء ذابل فاتر شاحب يشبه أن يكون الظلمة ، لولا أن العين تنفذ فيه إلى ما وراءه فى كثير من المشقة والجهد والإعياء . وخرجت من أفواه هذه الكائنات التى تشبه الطير ، أصوات تريد أن تكون غناء ، ولكنها لا تبلغ الجو حتى يكون بعضها بكاء وبعضها أنينا ، وبعضها حشرجة كحشرجة الصريع المحتضر »[٣٢] .

إن قصة أحلام شهرزاد قصة تتفنن فى التعبير عن تداخل الأمكنة فى حس الإنسان ، ويعنى بذلك المكان الخيالى ، والمكان الواقعى ، والمكان الأسطورى ، وذلك عندما يعيش الإنسان حالة اضطراب بين الحلم واليقظة ، والسكينة والقلق ، والطمأنينة والخوف.وتعد هذه القصة فى الحقيقة المجال الحر الذى وجد فيه طه حسين نفسه ، ليصف ما عنَّ له من أمكنة متخيلة ، قد تكون قريبة بعض الشىء من الواقع ، وقد تكون بعيدة عنه كل البعد .

فإذا كان طه حسين قد بدا لصيقا بالمكان الحسى فى « الأيام » ، فإننا نجده فى « أحلام شهرزاد » يكاد يدير ظهره للمكان الحسى . وإذا كان وصف المكان الحسى فى الأيام ينبع من نفس حفرت فيها الأمكنة الحسية ملامح وخطوطاً لا تنسى ، فإن وصف الأمكنة المتخيلة لا ينبع إلا من خيال خصب منطلق فى التصوير ، وهو خيال سمح لنفسه أن يحول المكان الواحد إلى مكان آخر فى الوقت نفسه ، أى أن يجعل من المكان الواحد مكانين فى آن واحد ، على نحو ما يفعل النائم فى حالة الحلم : يقول على سبيل المثال : « ونظر الملك من حوله فرأى عجبا . لقد كان يعلم أن شهرزاد قد أقبلت به منذ حين على غرفة من غرفات القصر لها جدران تحدها ، وباب يغلق من دونها . . ومن هذا الباب قد دخلت الوصائف آنفا ، ومن هذه الجدران قد نبعت أنغام الموسيقى كما ينساب الماء فى العيون الجارية ، لكنه الآن ينظر فلا يرى جدران الغرفة ، وينظر فلا يرى للغرفة سقفا ولا باباً ، وإنما يرى نفسه فى مكان متباعد الأرجاء ، مترامى الأطراف ، قد زين أحسن زينة وأروعها وأعظمها تألقا ورشاقة . وقد تقدم هذا المكان فى بحيرة تحيط به من جهاته الثلاث ، واتصل بالقصر من جهته الرابعة ، فكأنه يد قد مدها القصر فى هذه البحيرة ليأخذ منها شيئا . وهذا المكان الواسع الرائع يغمره الجو الموسيقى ذاك ، كما كان يغمر تلك الغرفة الضيقة الساذجة . ولكن شيئا آخر قد ظهر فى هذا المكان ؛ فهؤلاء أزواج من الفتيات والفتيان قد حسنت وجوههم ، واعتدلت قدودهم ، وغمرهم بشر عجيب ، وهم فرحون مرحون ، يعبثون هنا ويجرون ويتراقصون فى هذه الناحية ، ويسمرون فى تلك الناحية ، والملك مسحور مبهور ، يرى كل شىء ولا يحقق فى نفسه مما يرى شيئا »[٣٣] .

(٦)

فإذا تركنا أحلام شهرزاد حيث يمثل المكان المشكلة الأولى فى القصة ، فإننا نتساءل بعد ذلك ؟ وماذا عن دور المكان فى قصص طه حسين الأخر ؟ ونعنى بذلك القصص التقليدى الذى يحكى حكاية تعتمد على ترتيب الأحداث ترتيبا متتابعاً منطقيا ، فهى تسير فى خط واحد من البداية إلى النهاية . ومثال ذلك قصص « الحب الضائع » و « ودعاء الكروان » و « وشجرة البؤس » .

إن المكان فى هذا القص لا يمثل المشكلة الرئيسية على نحو ما رأينا فى « الأيام » وفى « أحلام شهرزاد » ، بل إن الحدث وتطوره لهما الصدارة . كما أن الحدث لا يهدف إلى أن يعرفنا كيف يتعامل الإنسان مع الحياة ، وكيف يعرف نفسه مع تطور الأحداث التى تجرفه معها فى خِضَمِّ ، بقدر ما يهدف إلى تعريفنا بصراع الإنسان مع قدره المحتوم ، أى المقدر له من قبل .

وفى مثل هذا القص التقليدى لا يمثل الزمن كذلك عنصر صراع ، بل يقتصر دوره على الترتيب المنطقى المتصاعد بالأحداث . وحيث إن البطل يكون دائما فى بؤرة الصراع مع الأحداث ، وحيث إن صراعه لا يتمثل إلا من خلال علاقته بالشخوص والأشياء والأمكنة ، فإنه يمكن التسليم بما يقال عن مثل هذا القص بأنه قص مكانى فى المقام الأول ؛ على أساس أن المكان ليس مكانا هندسيا مجرداً ، بل فراغا مملؤه الشخوص والأشياء . وتكون مهمة البطل عندئذ أن يتبين موقعه من المكان وبين الناس والأشياء[٣٤] . يقول طه حسين على سبيل المثال فى قصة « دعاء الكروان » على لسان البطلة :

« ذكرت هذا كله حين استيقظت ، ومرت بى خواطره مسرعة فى حين كنت أحاول أن أتبين أين أنا ، وكيف انتهيت إلى حيث أنا .

وفى حين كنت افتح عينىّ وأديرهما من حولى ، كأنما أريد أن استكمل شخصى حين أتبين حقيقة المكان الذى أنا فيه ، وفى حين كنت أمد ذراعىّ عن يمين وشمال ، وأمد ساقى كأنما أريد أن استمد لجسمى ما أفقده هذا النوم اليسير من نشاط ، وكأنما كنت أمحو عنه ما تركت فيه هذه الأرض الغليظة من ألم »(٣٥) .

فتحريك شخوص القص فى الأمكنة المختلفة ، لكى نتعرف فيها حقائق الأشياء ، وعلاقة الشخوص بهذه الأشياء هى سمة هذا القص .

ويؤكد هذا أن طه حسين عندما يتوقف عن القص ليجعل القارىء يتساءل مستفسراً عما يمكن أن يعقب الأحداث التى توقف عندها متعمداً ، وذلك على سبيل تأكيد أن القص صنعة فى المقام الأول ، وأنه ليس تكراراً ومحاكاة لقصة جاهزة من قبل بكل تفاصيلها فإنه يقدم للقارىء عدة اختيارات مكانية ، على نحو يؤكد أن حس طه حسين للمكان كان دائم التسلط عليه . يقول فى هذا المجال :

« والقارىء يستطيع أن يلاحظ أننا قد انتهينا إلى مفرق من مفارق الطرق فى هذا الحديث ؛ فأنا أستطيع أن أذهب معه إلى السوق التى ذهب إليها قاسم الصياد . وأنا أستطيع أن أذهب إلى هذه الدور التى يلم بها سيدنا كل صباح ليقرأ القرآن ؛ ويشرب فيها القهوة ، ويجاذب أهلها أطراف الحديث . . . ثم أذهب معه إلى الكتاب الذى سينتهى إليه سيدنا حين يرتفع الضحى وتوشك الشمس أن تزول . وأنا أستطيع أن أترك قاسماً يشترى فى السوق ما يشاء ، وأن أترك سيدنا يطوف بالدور وينتهى إلى الكتاب ، وأن أقيم فى الدار لا أبرحها ، وإنما أتبع السمكة حيث نقلت من الفناء واستقرت فى مكانها من المطبخ بين الفرن وهذا الصف الطويل من الكوانين التى تختلف سعة وضيقا ، وارتفاعاً وانخفاضا .. »(٣٦)

ثم لا يلبث طه حسين أن يقف متحديا القارىء ، وكأن القارىء هو الذى طرح عليه هذه الاختيارات ، أو أنه قدمها إليه بناء على اختياره ، فإذا به يترك كل هذه الأمكنة إلى مكان آخر يؤثره على غيره ، لأنه المكان الذى يكون بينه وبين البطل علاقة متبادلة ، فهو شريك له فى شقائه وبؤسه ، وفرحته وأمله . يقول :

« ولكنى لن أقيم فى الدار ، ولن أتبع قاسماً ، ولن أتبع سيدنا ، وإنما سأخرج من الدار وسأنحرف إلى الشمال ، فأسعى حينا ثم أنحرف إلى الشمال مرة أخرى ، فأسعى قليلاً ، ثم انحرف إلى يمين فأمضى أمامى خطوات ، ثم أجد فى أقصى هذه الحارة الحقيرة حجرة حقيرة قد اتخذت من الطين ، لا من الحجارة ولا من الطوب الأحمر ولا من اللبن ، وإنما اتخذت من الطين الذى سويت قطع منه تسوية ما ، وخلط بها شىء من القش والتبن ، ورُصّ بعضها إلى بعض ، حتى ارتفعت فى الجو ارتفاعاً ما ، وأحاطت بقطعة متضائلة من الأرض ، ثم ألقى عليها شىء من سعف النخل فأصبح لها سقفا ، ثم نصب فى فرجتها لوح ضيق قليل الطول من خشب رقيق فأصبح لها بابا ؛ فهذا البيت هو الذى أوثره على السوق ، وما يعرض فيها من السلع ، وما يدار فيها من التجارة ، وعلى الدور وما يكون فيها من حديث ، وعلى الكتاب وما يكون فيه من جد ولعب ، ومن سذاجة ومكر ، أوثر هذا البيت الحقير لأنى أحب أن أجد فيه أمونة وابنتها سكينة وقد استقبلتا النهار بالستين كما استقبلتا الليل بالستين »(٣٧) .

فهنا نلاحظ أن طه حسين لا يريد أن يمتد إلى حيث تأثير وقع الأحداث على الشخوص ، أو إلى تفجير مشكلة الزمن من حيث علاقة الشخوص بالماضى أو المستقبل ، ولكنه يريد أن يزرع الشخوص فى المكان . . . المكان الذى استقر على ماهو عليه بتأثير ظروف اجتماعية قهرية ، هى الظروف نفسها التى ضغطت على الإنسان حتى قهرته . ومن ثم أصبح المكان والإنسان علامتين لوضع تاريخى محدد .

ولا غرابة أن يحرص طه حسين على وصف تفاصيل دقيقة فى المكان ؛ فالحجرة ، كما نرى ، مثبتة فى حارة حقيرة ، وإذا كان المدخل إلى هذه الحجرة حقيرا ، فلابد أن يؤدى إلى أبنية حقيرة . وليست علامة الحقارة ما تحتوى عليه هذه الحجرة من أشياء فقيرة فحسب ، كما أنها ليست التكوين الهندسى الذى له أبعاد محدودة للغاية ، وفتحة يدلف منها الخارج والداخل ، بل هى التكوين المكانى بأسره ، الذى صنعه الإنسان بأحقر مالديه من مواد ، ليلبى أهم ما تقوم عليه حياته ، وهو معاشه .

وبهذه الأوصاف نستطيع أن نقول إن طه حسين سجل بالكلمة عن القرية المصرية رصيداً إثنولوجيا يظل شاهداً على التاريخ عندما تتغير الأمور وتتبدل أحوال القرية المصرية . وينسحب هذا الوصف الدقيق على كل شىء يعد من أهم ملامح القرية والقرويين . ولنقرأ له ـ على سبيل المثال ، والأمثلة كثيرة ـ الفقرة التالية التى تصف القرويات المعصبات بمناديل الرؤوس التى صنعنها بأيديهن ، يقول :

« وكانت خضرة تحمل إلى الفتيات النواهد فتنة لا تشبهها فتنة ، بهذه المناديل الملونة التى كانت تجلبها لهن ، والتى كن يفتنن فى إدارتها حول رؤوسهن ، وفى اتخاذها سجوفاً لفتنة خلابة لشعورهن الثقال . ولا تذكر هذه الضفائر أو هذه الخيوط التى تنظم فيها قطع دقيقة رقيقة ضيقة من المعدن ، والتى توصل بالضفائر ، وبضفائر الفتيات النواهد خاصة ، فيكون لها على ظهورهن منظر حسن ، ويكون لها رنين حلو إذا مشين أو أتين بعض الحركات »(٣٨) .

إن مثل هذا الوصف الدقيق ، الذى لا يقل فى شىء عن وصف المبصر المدقق المفتن فى الوصف ، لكل ما يشغل مكانا فى القرية المصرية ، يترك القارىء وقد تشبع إحساسه بنبض المكان وإيقاعه المميز بحركة الحياة المميزة . وطه حسين ، فى كل ذلك ، يغرف من ذاكرته التى اختزنت الشىء الكثير ، بقدر ما يستمد من خياله العاقل كما يقول ، ما يمكن أن يكون مطابقاً للواقع الذى حفظ فى نفسه للمكان عبيراً خاصاً مميزا ؛ بل إن القارىء ليصاب بالدهشة فى كثير من الأحيان ، من أن يتولد عند طه حسين ، وهو الذى حرم الرؤية فيما بين الرابعة والخامسة من عمره ، ذلك التصوير الدقيق للمكان وحركة الناس والأشياء فيه ، إلا إذا تصور أن حواسه الأخرى كانت تمده بالرؤية الدقيقة الصائبة ، إن جاز هذا التعبير . وربما كانت الفقرة التالية من وصف المكان وحركته أكبر شاهد على ذلك ؛ يقول :

« وأقبلت معها على بيت من بيوت الريف ، هذه التي يظهر فيها الثراء ، ويحس أهلها سعة العيش ، ولكنهم على ذلك لا يأخذون من ترف الحضارة إلا بأيسره وأهونه ، محتفظين بما ألفوا من هذه الحياة الريفية التي لادقة فيها ولا رقة ولا افتنان في إرضاء الذوق ، والتي تكره النظام وتنفر منه ، وترى في التنسيق والترتيب تكلفا وجهداً لا خير فيهما ولا حاجة إليهما . بيت من هذه البيوت التي لا يكاد يدخلها الداخل حتى يحس أن أهلها ميسورون ولكنهم فلاحون كما يقال ؛ فالمتاع كثير ولكنه مهمل مضطرب ، لم ينسق ولم يهيأ ، وإنما حمل إلى الدار ثم استقر فيها كما استطاع أن يستقر . والفرق فيها ملغى أو كالملغى بين حجرات الاستقبال للسيدات وحجرات الاستقبال للسادة ، بل بين حجرات الاستقبال وحجرات الطعام ، إنما يُستقبل أهل الدار حيث توجد المقاعد والكراسى ، ويأكل أهل الدار حيث يتفق لهم أن يأكلوا ، إلا أن يطرقهم طارق ، أو يلم بهم ضيف ، فيكون الطعام حيث يكون الاستقبال ، ثم يكون نوم الطارق أو الضيف حيث يكون الطعام والاستقبال أيضا .....

والفرق ملغى أو كالملغى بين من فى الدار من الناس وما فى الدار من الحيوان على اختلافه ؛ فالدجاج مطلق يمضى حيث يشاء ، ويستقر هنا ثم يستقر هناك ، حاملاً معه أقذاره وآثاره ، ولا يُحمى منه إلا حجرة أو حجرتان ، ولا تُحميان إلا فى مشقة وتكلف للجهد . وقد لا يكره أهل الدار ، إذا اشتد القيظ ، أن ينفقوا مساءهم تحت السماء قريبا من البقرة أو الجاموسة أو ما إليهما ، يطلبون النسيم حيث يجدونه ، ولا يتكلفون فى ذلك ولا يتصنعون ، ولا يجدون فى مخالطة الحيوان حرجاً ولا أذى »[٣٩] .

(٧)

●● ونعود فى نهاية المقال لنتساءل : وهل يمكن الفصل بين الزمان والمكان بحيث يكون هناك من الكتاب من هو معنىٌ بالزمان وحده ، ومن هو معنى بالمكان وحده ؟

الواقع أن الزمان والمكان متداخلان بحيث يستحيل الفصل بينهما ؛ فلا مكان بدون زمان ، ولا زمان بدون مكان . ومع ذلك فإن تجربة الإنسان مع الزمان أو المكان تعتمد ، إلى حد كبير ، على ميل الحس الإنسانى نحو الزمان أو المكان ؛ فإذا كان الإنسان أكثر ميلا لإخضاع سريان الأحداث للتجربة النفسية ، وإذا كان أكثر ميلاً لمراقبة الأشياء فى حركة الزمن المستمرة ، راصدا احتفاظها بهويتها أو تحولها إلى أى شكل من الأشكال (وهو فى كل هذا يرقب المسافة الزمنية التى تقع بين نقاط التكيف والتحول) ، فإننا عندئذ نتحدث عن الحس الزمنى عند الكاتب ؛ بمعنى أن الكاتب واقع تحت ضغط الإحساس بالزمن . والزمن فى هذه الحالة إما أن يصور على أنه تيار مائى متدفق ، يجرف أمامه كل شىء،أو يصور على أنه الحاضر الدائم الذى يستدعى الماضى تارة ، والمستقبل تارة أخرى . وسواء عاش الكاتب تجربة الزمن على هذا النحو أوذاك ، فهو لا يعيش تجربة إيقاف الزمن أو تثبيته فى المكان . وإذا حدث هذا الإيقاف والتثبيت فإنما يكون على سبيل رصد متغيرات المكان ، أو رصد مقاومة هذا المكان للمتغيرات الزمنية .

أما عندما يميل الكاتب إلى أن يوقف حركة الزمن ليعايش الأشياء فى امتداداتها المكانية ، وعلاقتها بالأشياء الأخرى المتجاورة وغير المتجاورة من ناحية ، ثم بموقف الكاتب النفسى من ناحية أخرى ، فإننا عندئذ نتحدث عن حس الكاتب للمكان ، وعن العلاقات النفسية العميقة التى تربطه به . كما يجوز لنا أن نتحدث عن معايشته للامتداد المكانى الذى يدفعه لأن يرى الشىء الواحد مكررا فى مكانين مختلفين إذا ماأحس بمدى التطابق بين هذا الشىء ونظيره ، أو أن يرى الشىء الواحد فى زمانين مختلفين أو أزمنة مختلفة ، على نحو ما كان طه حسين يرى حجرته فى الريف ، ثم يراها وهو فى الأزهر ،ويراها وهو فى حجرته فى باريس . ويتساوى فى هذا أن تكون الرؤية حسية أو خيالية . وفى كل هذه الأحوال نتحدث عن حدة إيقاع المكان فى نفس الكاتب ، أو عن حس الكاتب العميق بالمكان . ولا يتم هذا إلا إذا توارى الإحساس بتدفق الزمن .

ولقد دأب طه حسين على أن يوقف حركة الزمن مدة ليعيش فى المكان ، ولينقل إلينا كل ما يحدث بداخله من تفاعلات إزاء حسه بهذا المكان أوذاك .

لقد صنع هذا عندما استوقفنا معه لينقل إلينا صراعه مع المكان فى طفولته فى القرية ، وفى صباه فى الأزهر ، وفى شبابه فى باريس . وصنع هذا مع شهريار ، ليجعلها تعيش تجربة صراع الإنسان مع المكان على نحو آخر ، وصنع هذا فى قصصه الأخرى ، حيث جعل شخوصها تعيش حبيسة المكان ، وفى حالة تفاعل تام معه .

حقا إننا نحس بحركة الزمن فى الوقت نفسه ؛ فكل شىء لا تتحدد هويته إلا إذا انتسب إلى زمن محدد . ولكن حركة الزمن عند طه حسين لا تنبع من ملاحقته للأحداث والتركيز عليها بقدر ما تنبع من حركة داخله بين ما قبل الوعى والوعى واللاوعى . ويتضح هذا كل الوضوح فى « الأيام » ؛ فمرحلة ما قبل الوعى فى أيامه تمثل الخلفية التى اختزن فيها إحساسه بالأشياء ، دون أن تحدد هويتها ، أو يحدث التركيز عليها بهدف اكتشاف كنهها . وتمثل هذه المرحلة عند طه حسين المرحلة السابقة على إدراكه الواعى بمأساته بفقد بصره . ولهذا فإن طه حسين لا يبدأ الأيام بهذه المرحلة ، بل إنه لا يذكر لها تاريخا محدداً ، وإنما يبدأ من اللحظة التى كف فيها بصره .

حتى إذا وصل إلى مرحلة الوعى بذاته إثر هذا الحادث المرضى ، تبدأ علاقته بالمكان تتحدد ، وعندئذ يطفو على السطح كل ما كان مختزنا دون تحديد فى مرحلة ما قبل الوعى ليعين على تحديد ما يتركز عليه الوعى .

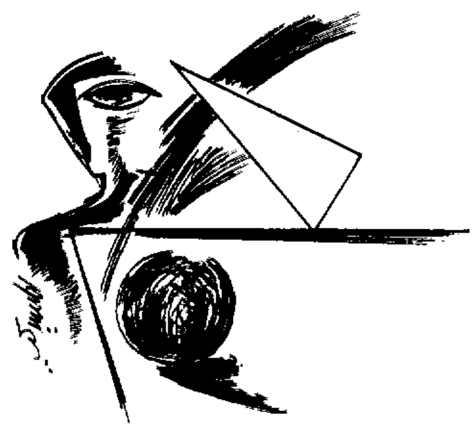
على إن التركيز على الأشياء لا يكون مقصوداً فى حد ذاته ، بل يكون بدافع القوة الثالثة التى تشارك الأولى فى غموضها وحركتها الضبابية ، ولكنها تتميز عنها بعنفها وقوتها ، لأنها تُعَدُّ منبع الإرادة والرغبة والإصرار على تحديد الهدف ؛ وتلك هى قوة اللاوعى .

وبدافع هذه القوة يتولد التركيز على الأشياء وعلى الأماكن التى يعايشها الكاتب بوصفها عوائق تحول دون الحركة الحرة . وبدافع هذه القوة يكون الإصرار على الانتصار على هذه العوائق ، وصولاً إلى الهدف المنشود . ولا يتم هذا إلا إذا ترك وراء ظهره كل ما تمثل

لنفسه قيدا يظهر عجزه عن الحركة والانطلاق ، وسعى إلى مكان آخر يعينه على انطلاقة الفكر التي تعد الخطوة الأولى لتأكيد الذات .

ومن هنا كان إحساسنا بأن عالم طه حسين ثابت ومتدفق ، وجامد ومتحرك ، وداخلي وخارجي . وهو عالم يسكن لحظة ولكنه لا يلبث أن يتحرك إلى أمام في لحظة تالية . وقد يكتنفه الضباب ولكنه لا يلبث أن يشع بالاستبطان الحدسي . وأخيراً قد تهتز فيه الأشياء ولكنها لا تلبث أن تنتظم ملتفة حول حقيقة إنسانية بل كونية هائلة .

□□□



(١) يوري لوتمان : مشكلة المكان الفني . تقديم وترجمة سيزا قاسم مجلة ألف ، العدد السادس ١٩٨٦ ، ص ٨٠ .
(٢) الأعمال الكاملة لطه حسين : دار الكتاب اللبناني . بيروت . القصر المسحور ، مجلد ١٤ القسم الأول ص ١٤ .
(٣) القصر المسحور ص ٦٠ .
(٤) القصر المسحور ص ٣٨ .
(٥) القصر المسحور ص ٩٧ .
(٦) القصر المسحور ص ٩٨ .
(٧) القصر المسحور ص ١٠٢ ، ١٠٣ .
(٨) القصر المسحور ص ١٠٤ ، ١٠٥ .
(٩) الأيام المجلد الأول ص ٧ .
(١٠) الأيام ص ٨ .
(١١) الأيام ص ٨ .
(١٢) الأيام ص ٩ .
(١٣) الأيام ص ٩ .
(١٤) المجلد ١٤ القسم الثاني ص ٣٢٠ .
(١٥) الأيام ص ٩٨ .
(١٦) الأيام ص ١١ ، ١٢ .
(١٧) الأيام ص ١١ .
(١٨) الأيام ص ١٦ .
(١٩) الأيام ص ١٥١ .
(٢٠) الأيام ص ١٦٧ - ١٦٩ .
(٢١) الأيام ص ١٩٧ .
(٢٢) الأيام ص ١٥٣ .
(٢٣) الأيام ص ١٧٠ .
(٢٤) الأيام ص ٣٨٥ .
(٢٥) الأيام ص ٥٣١ .
(٢٦) الأيام ص ٥٣٩ .
(٢٧) الأيام ص ٥٩٤ .
(٢٨) الأيام ص ٥٩٦ - ٥٩٧ .
(٢٩) أحلام شهرزاد المجلد ١٤ ص ٢٢٠ .
(٣٠) أحلام شهرزاد ص ٥٢١ ، ٥٢٢ .
(٣١) أحلام شهرزاد ص ٥١٥ .
(٣٢) أحلام شهرزاد ص ٥٧٦ .
(٣٣) أحلام شهرزاد ص ٥٥٨ .
(٣٤) Ivo Vidan: Time Sequence in Spatial Fiction مقال في كتاب Essentials of the Theroy of Fiction ed. Michael Hoffman and Patrick Murphy, 1988, p. 434.
(٣٥) مجلد ١٣ ص ١٤٦ .
(٣٦) مجلد ١٢ ص ٧٩٧ .
(٣٧) نفسه .
(٣٨) مجلد ١٣ ص ١٦٠ .
(٣٩) مجلد ١٣ ص ٢٢٣ .

طه حسين والأدب الألمانى

مصطفى ماهر

الحديث عن طه حسين لا يمكن إلا أن يتسع إلى ما لا حدود له ، كما لا يمكن للبحث عن فكر طه حسين المبدع المنير إلا أن يتشعب فى اتجاهات كثيرة يصعب حصرها ؛ فقد عاش عمراً مديداً مليئاً بالنشاط ، وترك بصماته على جوانب عدة من جوانب حياتنا الثقافية . ولقد ظهرت حتى الآن ، وسوف تظهر فى المستقبل ، دراسات عامة ، ودراسات نوعية ، تعالج هذا الطرف أو ذاك من عالم طه حسين الفسيح . ويصح أن نذكر فى هذا المقام ــ على سبيل التدليل ــ مجموعة المقالات التى صدرت فى حياة طه حسين عن دار الهلال بعنوان « طه حسين كما يعرفه كُتاب عصره»،[1] التى استهلها محمود تيمور بقوله : « أستاذنا طه حسين تتبلور فيه أزكى نفحات النهضة العربية الحديثة ، من دعوات وهتفات فى الوطنية والسياسة ، وفى العلم والدين ، وفى الثقافة والأدب ؛ فهو خلاصة مركزة لأعلام تلك النهضة : مصطفى كامل ، ومحمد عبده ، وقاسم أمين ، وسعد زغلول ، ولطفى السيد ، وأشباههم القليلين ، أولئك الذين أوقدوا نار الثورة ، وأضاءوا منار الحرية ، وحملوا لواء التقدم والتطور . . . وهو بذلك أعرف المعارف بين الشخصيات البارزة فى عصرنا الحاضر . . . » .

وإذا كنا نحاول فى هذه الدراسة أن نصور علاقة طه حسين بالأدب الألمانى ، أو على الأحرى نعرض بعض اهتماماته الأساسية بالأدب الألمانى ، فى إطار الأدب المقارن ودراسات التفاعل والتداخل الثقافى ، فإننا نتصور اهتمامات طه حسين هذه بوصفها جزءا من فلسفته الثقافية فى مجموعها . وإذا صح أنه كان ، بعد الثقافة العربية وثقافات العالم القديم ، أقرب إلى الثقافة الفرنسية ، بحكم اللغة ، مما عداها من ثقافات أوروبا ، فإنه كان حريصاً كذلك على تأكيد صفة التكامل فى الثقافة الإنسانية التى تضم فى جنباتها الثقافات المختلفة ، لا كما تضم الشتات المتنافر بل الوشائج المتآلفة . فهو يتحدث ــ على سبيل المثال ــ فى مقدمة « قادة الفكر »[2] وقد جمع فصوله المتفرقة عام ١٩٢٩ فى كتاب ، عن الحياة العقلية لأمة من الأمم ، مشيراً إلى أثر الفرد والجماعة فى تكوينها ، ثم يردف منبهاً إلى تأثيرها على الإنسانية « إلى اليوم وإلى غد وإلى آخر الدهر » . وهو يتحدث حديث المعلم فى جملة واحدة عن سقراط وأفلاطون وديكارت وجان جاك روسو وكانط وأوجست كونت وسبنسر . ولا يفوته فى ختام الكتاب أن يوضح التلاحم الثقافى الحتمى بين الأمم ، بعد أن « ألغيت المسافات أو كادت تلغى » . . . « وأصبح الفيلسوف أو الأديب أو العالم ، لا يكاد يخرج كتابه للناس فى بلده الذى يعيش فيه ، حتى ينتشر هذا الكتاب فى أطراف الأرض ؛ فهو يدرس ويلخص ويترجم ويفسر ويناقش فى البلاد الأجنبية ، وإذا هو يحدث آثاراً مختلفة فى البلاد والبيئات المختلفة ، وإذا آثاره تمعن فى التغلغل ، وتتعمق فى حياة الشعوب ــ كل ذلك ولم يمض على ظهور الكتاب عام أو بعض عام ــ وإذا أصداء هذا الكتاب المختلفة تتجاوب فى أقطار الأرض ، وترتد إلى حيث ظهر الكتاب . . . » « والخلاصة أنه لم يبق أمل فى أن نحصر قيادة الفكر فى مؤثر بعينه ، ولا فى شعب بعينه . . . »

فإذا انتقلنا إلى « مستقبل الثقافة فى مصر »[3] وجدنا لديه إيماناً بانتماء مصر إلى ثقافات منطقة البحر المتوسط وأوربا من خلفها ، ودعوة صريحة إلى الاتصال بثقافات الأمم الأوربية الناهضة كلها ، والاهتمام بلغاتها ، فلا يجوز الاقتصار على الفرنسية والإنجليزية ، بل ينبغى توسيع الدائرة لتشمل الألمانية والإيطالية وغيرها . ولقد

حقق طه حسين تصوره هذا عندما أعاد فى عام ١٩٥١ مدرسة الألسن إلى الحياة (كلية الألسن بجامعة عين شمس الآن) وفيها قسم للغة الألمانية لم يتوقف عن التطور منذ ذلك الحين [٤] . وإذا كانت الأقسام المتخصصة فى اللغة والآداب الألمانية قد تزايدت فى السنوات الأخيرة ، وإذا كانت المدارس الثانوية تدرس اللغة الألمانية فيما تدرسه من لغات أوروبية ثانية ، فالفضل الأول فى ذلك كله يرجع إلى طه حسين .

ولقد تناول طه حسين بالدراسة أديبين ألمانيين ، يمثل أحدهما فى أعماله الوفيرة عددا من العصور الأدبية المهمة : من عصر « العاطفة والاندفاع » وبقايا الروكوكو إلى عصر الكلاسيكية والرومانتيكية ، ذلكم هو يوهان فولجنج فون جوته ، أديب ألمانيا الأكبر [٥] . ويمثل الآخر أبرز ما فى العصر الحديث من غرابة وحيرة ويأس ، ذلكم هو فرانتس كافكا [٦] . أما جوته فقد كتب عنه عندما قدم لترجمة « آلام ڤرتر » التى أنشأها الزيات فى عام ١٩٢٠ [٧] ، ثم عاد فكتب عنه حينما دفع إليه محمد عوض محمد بترجمته للجزء الأول من « مأساة فاوست » [٨] قبل الحرب العالمية الثانية ، ثم كتب عن جوته مرة ثالثة مقدما ترجمة محمد عوض محمد لهرمن ودوروتيه ، التى ظهرت طبعتها الأولى فى عام ١٩٤٩ . [٩] وفى عام ١٩٤٩ نشرت له اليونسكو [١٠] دراسة عن جوته والشرق باللغة الفرنسية ، بمناسبة الاحتفال بمرور قرنين على مولد الشاعر الألمانى المعروف . ونحن عندما نقرأ هذه الدراسات قراءة متأنية نجدها تتضمن طائفة من الأفكار العامة الأساسية ، التى كان طه حسين يبشر بها ويستحث أصحاب العقول الناقدة والمبدعة على الإيمان بها والتوسع فيها وتجسيمها ، كما نجدها ـ بالإضافة إلى هذا ـ تمثل أطوارا فى اشتغال طه حسين بجوته ؛ فهو يبدأ فى مقاله الأول بالعموميات ، وينتهى فى مقاله الرابع ــ وبينه وبين الأول ثلاثون سنة ــ إلى التدقيق فى التفصيلات .

أما مقدمة آلام ڤرتر فتقرأ فيها من أفكار طه حسين العامة ما يؤكد فيه حاجتنا إلى الترجمة لنعرف ما نجهل من « نظم السياسة والاجتماع ، ومن مناهج البحث والتفكير » لدى الأمم الأخرى التى لم نعد نستطيع أن ننفصل عنها ، وما يدعو فيه إلى أن تكون الكتب التى تختار للترجمة مناسبة لاستعداد الشعب وحاجته ومزاجه ، محققة له النفع والفائدة ، « بحيث يصلح من حاله ، ويقوم من عوجه ، ويعينه على التطور والانتقال » . كذلك نقرأ من أفكار طه حسين العامة تصوره لعمل المترجم : « فإن الناقل ليس حريا أن يحسن اللغة العربية التى ينقل إليها ، واللغة الأجنبية التى ينقل عنها فحسب ، بل هو خليق أن يحسن الفن الذى ينقل إحساناً تاما » ويشترط فى الناقل أن يكون عليما بموضوع الترجمة ، قادراً على « أن يقوم مقام المؤلف الأول ، فيشعر بقلبه ، ويحس بحسه ، ويرى الأشياء بتلك العين التى رأى بها المؤلف ، ويصفها بهذا اللسان الذى وصفها . » [١١]

أما أهمية جوته على وجه العموم ، وأهمية « آلام ڤرتر » ــ على وجه الخصوص ــ فيعرض لهما طه حسين فى إطار إيمانه بالثقافة الإنسانية : فما كان لشعب يجهل نفسه ، ويريد أن يعد بين الأمم الحية ، أن يجهل شاعراً فيلسوفا كجوت (جوته) ، قد أثر نبوغه الفنى والفلسفى فى الحياة العلمية والنفسية للعالم الحديث أشد تأثير . وما كان لهذا الشعب أن يجهل كتابا كآلام ڤرتر ، قد عرفه الناس جميعا فى أوربا فأحبوه وكلفوا به ، حتى إنك لا ترى فتى ولا فتاة فى السادسة عشرة من العمر إلا قرأه . . وقرأه ، وحاول أن يتفهم معانيه ، ويتأسى بما فيه . . . » وإذا كان طه حسين قد اشترط أن يكون الكتاب الذى يُختار للترجمة مناسباً لاستعداد الشعب وحاجته ومزاجه ، ومفيداً ونافعاً ومعيناً على إصلاح الحال وتقويم الاعوجاج ، ومؤديا إلى التطور والانتقال ، فإنه يطبق هذا الشرط على الكتاب الذى ترجمه محمد حسن الزيات « آلام ڤرتر » ، فيبين أولاً أنه من درر الأدب الإنسانى الباقية ، التى أنشئت لتبقى أبد الدهر ؛ ويبين ثانياً أنه يمثل الحياة النفسية للشباب فى طور من أطوارها ؛ ويبين ثالثاً أنه يضع مثالاً من الفضيلة « . . . الإيثار والتضحية . . والولاء للأصدقاء والوفاء للأحباء . . . » ، ويحض عليها ؛ ويبين رابعاً أنه عمل يمتاز بالبعد عن التكلف والتصنع ، ويعبر عن طبيعة المؤلف وفطرته ، ومن ثم عن طبيعة الإنسان وفطرته ؛ ويبين خامساً أن العصر الذى يمثله كتاب « آلام ڤرتر » ــ عصر العاصفة والاندفاع [١٢] فى سبعينيات وثمانينيات القرن الثامن عشر ــ يشبه « العصر الذى نسلكه » ــ العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين ــ عصر العبور من الأساليب العتيقة والآراء البالية إلى أساليب جديدة وآراء جديدة . ويعنى طه حسين بالآراء البالية والآراء الجديدة تلك التى تمس النواحى الاجتماعية والسياسية بصفة خاصة .

وهكذا لم يكن اهتمام طه حسين « بالآم ڤرتر » دعوة إلى الاغتراف من معين الثقافة الإنسانية والاتصال بها اتصالا وثيقاً فحسب ، بل هو فى الوقت نفسه دعوة إلى النظر فى النفس ، والتعلم ؛ دعوة إلى التنوير الذى كان طه حسين إماماً له . ولهذا يقف طه حسين طويلاً عند القيمة التجديدية الشاملة لترجمة هذه الدرة الألمانية . وهو يوضح المنهاج ، مشيراً إلى ما يفعله القراء فى الأمم الحية : « القراءة والقراءة ومحاولة تفهم المعانى والتأسّى بما فيها » . ثم يوضح الهدف : التخلص من الأساليب العتيقة ، وأهم منها التخلص من الآراء البالية التى كان الناس يرددونها فى كل ما يقولون ، حتى كأن حياتهم العقلية والنفسية لم تكن إلا صورة وفق الأصل لحياة من سبقهم من الكتاب والشعراء ، مع تغير الأحوال الاجتماعية والسياسيّة ، واستحالة النظريات العلمية والفنية .

ويعود طه حسين إلى السمة العامة التى اتسمت بها دعوة التجديد فى القرن الثامن عشر فى أوروبا ؛ فلم تكن دعوة التجديد مقصورة على ألمانيا وحدها ، بل كانت النفوس والعقول فى فرنسا وإنجلترا وغيرها تتحرك بها . وهو يشير بصفة خاصة إلى « جان جاك روسو » الذى نادى باقتفاء أثر الطبيعة فى كل شىء ؛ فى النظم والنثر ، بل فى أنظمة الحياة الاجتماعية والسياسية ، وكيف خلقت حركة التجديد ـ التى سميت فى ألمانيا باسم حركة « العاصفة والاندفاع » ـ علاقة جديدة بآثار هوميروس وشكسبير . أما ما يذكره طه حسين عن بيرون فلا علم لى به .

وينتقل طه حسين بعد ذلك إلى قصة « آلام ڤرتر » فيعرضها معتمداً على مصادره الفرنسية التى تظهر أوضح الظهور فى كتابة الأسماء الأعلام ؛ وهى مصادر وافية الى حد كبير ، نرى فيها مثلاً مجموعة الرسائل التى نشرها للناس رابع أولاد (شارلوته) و(كستنر) فى منتصف القرن التاسع عشر . وهو يعالج فى إيجاز العلاقة بين القصة من حيث هى قصة ، والقصة كما عاشها جوته ، وكيف جعل جوته القصة تنتهى بانتحار البطل ، قياساً على حادثة أنهى فيها عاشق من ثنسلار قصة غرامه اليائسة بالموت المتعمد . ويعود طه حسين إلى المضمون الأخلاقى لآلام ڤرتر ، التى قال عنها من قبل إنها تدعو إلى المثل العليا ، فيفسر موجة الانتحار التى تبعت ظهور الرواية فى عام ١٧٧٤ بالظروف الاجتماعية آنذاك ، ويخلص إلى أن الكتاب « لم يبق له . . إلا أثره النافع. »

أما مشكلة الترجمة عن الفرنسية ، لا عن اللغة الأصلية ، فلا يتعرض لها طه حسين بما يؤذى صديقه الزيات . إنه يشير إلى أن المترجم لم ينقل هذا الكتاب من لغته الأولى . . . ولكنه « استطاع مع ذلك أن يخرج لنا منه صورة صحيحة رائقة » . « لقد أخرج الزيات إذن (صورة) من الأصل وصفها طه حسين بأنها صحيحة ورائقة ، فليس من شك فى أن أسلوب الزيات الرفيع يضفى على العمل قيمة قد تخفف من أثر الأخطاء الكثيرة التى يمكننا أن نتصور أنها تنجم عن النقل غير المباشر ؛ وهو أمر توفر على دراسته أحد الباحثين الشباب من تلاميذنا .(١٣)

وقد بدا طه حسين فى المقدمة التى أملاها لتنشر فى صدر ترجمة محمد عوض محمد للجزء الأول من مأساة فاوست كأنه يستأنف حديثه الذى بدأه وهو يقدم آلام ڤرتر ؛ فهو يكتب بصريح العبارة : « ولست أدرى أيذكر الناس أنى قدمت إليهم منذ سنين ترجمة صديقى الزيات لآلام ڤرتر . . . » ، ويعيد ما ذكره فيها من أفكار عامة أساسية . ولا يعنينى فى هذا المقام كثيراً ما يكيله من مديح لصديقه المترجم ، بقدر ما يعنينى حرصه على تقديم الأدب الألمانى للقارىء العربى ، وتقريبه إلى ذات نفسه . وحرصه على أن يكون للعمل المترجم دوره الاجتماعى والسياسى إلى جانب دوره الثقافى والتعليمى . وكان بعض المترجمين قد قدموا من قبل ترجمات عن الألمانية ، إلا أنها كانت تفتقر إلى هذا الخط الواضح الذى رسمه طه حسين وأصر عليه ؛ فهو يجب أن يكون الدخول إلى الأدب الألمانى والفكر الألمانى عن طريق شخصية بارزة ، تجمع فى ذاتها خصائص هذا الأدب وهذا الفكر ، وتتيح فيها بعد للمترجمين والدارسين سبلاً توصل إلى العصور المختلفة والأعمال التى تمثلها والأدباء الذين صنعوها . وهذا سبب من أسباب اهتمامه بجوته بصفة خاصة . وطه حسين يعرف جوته حق المعرفة ، ويحسن تقديمه : « . . . لقد كان هذا الشاعر على ألمانيته طُلَعة مسرفاً فى الطموح إلى ما لا يعلم ؛ يحسن لغات أجنبية ، ويلم بلغات أخرى ، ويحاول أن ينفذ إلى لباب هذه اللغات وآثارها الفنية والأدبية ، لا تصرفه اللغات الجديدة عن اللغات القديمة ، ولا تلهيه لغات الغرب عن لغات الشرق ؛ فقد اتصل بالمستشرقين وقرأ صورا من الأدب العربى ، وحاول أن يترجم إلى الألمانية أو ترجم بالفعل القصيدة المشهورة :

إن بالشعب الذى عند سلع
لقتيلاً دمه ما يطل

ولم تكن اللغات وآدبها لتلهى جوته عن العلم ، والجد فى تحصيله والإمعان فيه ؛ فقد كان يعنى إلى آخر أيامه بالعلوم الطبيعية عناية لا تعدلها إلا عنايته بالآداب والفنون والفلسفة » . ولا يكتفى طه حسين بهذه الصورة الموجزة الرائعة التى يرسمها لجوته ، والتى يقربه بها إلى القارىء العربى(١٤) ، مبينا له أن الشاعر الألمانى كان على علم بالشرق ، وبالشرق العربى على وجه الخصوص ، وأنه تعمق الأدب العربى فعرف المعلقات وترجم شيئا منها ، كذلك لا يكتفى بتوجيه الدعوة المستترة إلى الأدباء والمتأدبين أن يقتفوا أثر هذا المفكر الألمانى العظيم فى السعى إلى العلم بأوسع معانيه ، بل يضيف إلى الصورة عناصر تكميلية مهمة ، تشتمل على أعمال جوته المتنوعة ؛ فهو منشىء فاوست الأول ، وفاوست الثانى ، وڤرتر ، والقصص التمثيلية ، والمقطوعات الغنائية ، والمقالات العلمية . وهو إلى هذا وذاك لا يخفى على القارىء حماسته بجوته وحبه له وإعجابه به بغير حدود ؛ فهو كالمثل الأعلى ، وهو الذى « بلغ أوج العظمة ، وهو الذى فرضت عظمته على الإنسانية العاقلة الحساسة أن تحبه ، وتسمى إليه ، وتجد فى فهمه والوصول إلى دخيلة نفسه والظهور على عظمته وسر تفوقه » . وهنا يتضح العنصر السيكولوجى ؛ فطه حسين يكاد يقول إنه يحس نفسه فى جوته ، أو يريد أن يكون مثله .

ومن البديهى أن طه حسين لا يسترسل فى عرض معلومات مكررة أو معالجة مدرسية لحياة جوته وأفكاره ، بل يختار مجموعة من موضوعاته الأساسية المتصلة بفاوست اتصالاً مباشراً أو غير مباشر فيتحدث عنها . من هذه الموضوعات بطبيعة الحال موضوع الترجمة بوصفه مطلبا ملحا وأساساً للتطور المنشود ، ولموضوع الوحدة الثقافية أو عالمية الثقافة . فهو حريص على تأكيد أن مأساة فاوست التى يسميها « قصة » ، قد ترجمت إلى اللغات الأوروبية كلها ؛ فالعمل العظيم ينتسب إلى أمة من الأمم أو لغة من اللغات ، ولكنه لبنة فى بنيان الثقافة الإنسانية فى مجموعها . ويوضح طه حسين مفهومه هذا معتمداً على النموذج الألمانى الفذ ، فيبين أن « فاوست » كما كتبها جوته تمثل حلقة فى سلسلة التطور الثقافى الإنسانى ، ويمكن للباحث فى مصدرها أن يصل إلى إعماق بعيدة فى التاريخ تضم عناصر أساسية وبنيانات تمهيدية ، ولكن طه حسين يكتفى بما يسميه بالمصدر الظاهر : « المصدر الظاهر لهذه القصة هو أسطورة الدكتور فوست ، التى كانت شائعة فى أواخر القرون الوسطى وأوائل العصر الحديث ، والتى تناولها بعض الكتاب الإنجليز والألمان فكتبوا فيها كتبا مختلفة . . . » هى إذن مادة فكرية اهتم بها الإنجليز والألمان فى البداية ، ثم انسابت إليها روافد فكرية من الجهات كثيرة يشير طه حسين من بينها إلى أفكار ڤولتير ولا يبنيتس ، ثم ينتهى إلى الفكر الإسلامى فيربط بين مادة فاوست وبينه وبخاصة الصيغة الإسلامية

المعروفة « ليس فى الإمكان أبدع مما كان » ، ولا تفوته الإشارة إلى العلاقة بين أجزاء من فاوست وأجزاء من التوراة . وعلى الرغم من أن قالب الدراسة ــ أعنى المقدمة ــ لا يتيح للكاتب بصفة عامة دخولاً فى تفصيلات كثيرة ، فإن طه حسين يمسك فى وضوح وثقة بخيوط موضوعه ، وهو يتحدث عن قصة كانديد لڤولتير بصفة خاصة ، وعن أسلوب النقد الساخر بغير هدف ، الذى عرف به ڤولتير ، وأسلوب النقد الساخر المر العنيف المتجه إلى هدف ومثل أعلى كما عالجه جوته .

وهكذا يصل طه حسين إلى هدفه ، ويوضح كل الوضوح كيف تأتلف الثقافات لتصنع العمل الأدبى الممتاز ، وهو تآلف يضم العصور المختلفة ، ويضم الأمم المختلفة ، ويضم فى الوقت نفسه حملة الثقافة أيضا . ويدلل طه حسين على نظريته هذه فيتحدث عن ترجمة الشاعر الفرنسى المعروف جيرار دى نرڤال لفاوست ، وكيف أن جوته أحبها ، وكأنما وجد فيها شاهداً على الانتشار العالمى للعمل الجيد ، شاهداً على عالمية الثقافة ، قبل أن يجد فيها تكريماً خاصاً له .

كذلك لا يفوت طه حسين ــ وهو يعلق على فاوست ــ أن يعلّم الجيل أن الفنون والعلوم والمذاهب الفلسفية تأتلف فيا بينها ، وأن العمل الأدبى من نوع فاوست يثرى المسرح والموسيقى والفلسفة ؛ فهذه مأساة فاوست . . « قد مثلت فى الملاعب ، وغنيت فى دور الموسيقى . لحنها كبار الموسيقيين فى أوروبا المتحضرة ، ثم انبسطت أشعتها حتى غمرت الآثار الأدبية المختلفة ، وتجاوزتها إلى الفلسفة ؛ فليس هناك أديب من أدباء القرن الماضى ، ولا من أدباء القرن الماضى ، ولا من أدباء هذا العصر ، إلا تأثر بفوست ، وليس هناك فيلسوف إلا تأثر بفوست ــ قليلاً أو كثيراً ـ فى فلسفته ، ولاسيما بفوست الثانى ، الذى هو إلى الفلسفة أقرب منه إلى الأدب والبيان » .

وإذا كانت دعوة طه حسين الكبرى دعوة إلى إعمال الفكر فلابد أنه كان سعيدا وهو يختم مقدمته بكلمة مدام دى استال : « إن هذه القصة تضطرك إلى أن تفكر فى كل شىء ؛ إلى أن تفكر فى أمر آخر فوق كل شىء . »

لم يكن إعجاب طه حسين بجوته يقف عند حد . وقد عبر عن هذا الإعجاب أوضح تعبير فى مقدمته لهرمن ودوروتيه ، تلك القصة الشعرية القصيرة التى ترجمها منصور فهمى فى عام ١٩٣٢ ثم ترجمها محمد عوض محمد ونشرها فى عام ١٩٤٩ . (١٥) فهو يكتب مثلاً : « وليس من الأشياء اليسيرة ولا القليلة الخطر ، أن يختصك الله بهذه النعمة ، نعمة التعريف بجوته وتقديمه ، وتقديم شىء من آثاره الخالدة إلى أجيال الشرق العربى على اختلافها » ولقد وصفه من قبل بالعظمة ، وهو هنا يزيده تعظيماً فيقول تارة : ولكن جوته ليس رجلاً مثلك ومثلى ، وإنما هو رجل نابغة فذ وتارة أخرى يقول : « . . . بعد أن مضت الأعوام بشخصيته الفردية والوطنية وجعلته رجلاً إنسانياً عالمياً فوق الفرد ، وفوق الأمة الألمانية التى أنجبته ، وفوق العصر الذى عاش فيه ، بل فوق العصور جميعاً . وإعجاب طه حسين بجوته يقوم على الحب والألفة : « لقد كنت وما زلت أشعر وأنا أقدم هذا الشاعر الفيلسوف العظيم إلى أهل الشرق أن أستقبله فى دارى وأقدم إليه من ألوان التضييف والإكرام ما أقدر عليه وما هو أهل لأضعافه » .

ويذكر طه حسين فى ختام المقدمة أنه اتفق مع صديقه « عوض » على الاحتفال بمرور مائة عام على وفاة جوته بما يستطيعان ، فيترجم أحدهما درة من درره ويقدمها الآخر إلى القراء ، ويأسف لأنهما لم يستطيعا مشاركة العالم فى هذا الاحتفال فى موعده ــ أى فى عام ١٩٣٢ ــ « . . . ويحتفل العالم بمرور مائة عام على وفاة جوته ، ونفكر نحن فى هذا الاحتفال ، ثم يحال بيننا وبينه » . وقد يحق لنا أن نأخذ على طه حسين أنه لم ينوه بالعقاد الذى أخرج فى عام ١٩٣٢رسالة تذكارية باسم « تذكار جيتى » ، شارك بها فى الاحتفال العالمى.(١٦) ولكن هذا موضوع آخر مجاله الحديث عن العلاقة بين طه حسين والعقاد .

طه حسين سعيد وفخور بنجاحه فى تقديم جوته إلى الناس ؛ فقد لقيت آلام ڤرتر و فاوست من الذيوع الشىء الكثير ، وأكب الناس على الكتابين قراءة ودرسا . وهو فى هذه المقدمة الجديدة يثير شغف القراء بأمور أخرى فى حياة جوته وفكره ، ويثير شغفهم بأمور أخرى وأسماء أخرى فى الأدب الألمانى . فهو يتحدث عن الشاعر الألمانى « فوس » وقصته « لويزه » ، وعن « شيللر » (١٧) وعلاقته بجوته ، وعن العالم الألمانى « وولف » (فريدريش أوجوست ڤولف ١٧٥٩ ــ ١٨٢٤) ، الذى أعلن إلى الناس « . . أن هوميروس ليس كما كان الناس يعتقدون ، هذا الشاعر الإلهى العظيم الذى لا يجارى ولا يبارى ، وإنما هو فى أكبر الظن شاعر نابغة قد جاراه من غير شك كثير من الشعراء ، فبرعوا كما برع ، ونبغوا كما نبغ ، ونسبت آثارهم الخالدة إليه دونهم . . . » . أما جوته نفسه فينوه طه حسين فى أكثر من موضع بقصته « (ڤيلهلم مايستر) وكأنه يدعو إلى ترجمتها إلى العربية كذلك . وهو يسلط الأضواء على موضوعين فى أدب جوته ، وفى هرمن ودوروتيه على وجه الخصوص ، استحقا أن يقف عندهما ويعلق عليهما :

أما الموضوع الأول فهو بساطة الأحدوثة التى نسج جوته حولها القصة ، وبساطة المعالجة ، وكيف استحالت هذه البساطة بين يدى جوته إلى « آية فنية » : « ستجد هذه البراعة فى تصوير أشخاص القصة بما لهم من حياة وشعور وذكاء وخلق مما تجد عند الألمان ، ومن صفات أخرى تجدها فى الناس جميعاً ، بما تجرى به ألسنتهم من حديث ساذج ولكنه خصب كأخصب ما يكون الحديث ، فيه تصوير لحياة الطبقات الوسطى فى المدن ، وفيه تجلية لهذه الحكمة الرائعة التى تسيطر على حياة الناس مهما تختلف الأجيال والأزمان . »

وأما الموضوع الآخر فهو مجاراة جوته لهومير ، فلم يكن هدف جوته محاكاة هومير وإنشاء عمل من الشعر الحماسى ، فذلك شىء لم يكن ليناسب أذواق الناس فى عصر جوته ، وإنما سعى جوته إلى إبداع قصة شعرية عصرية لها روح قصص هومير ، فاتخذ القصة البسيطة ، والأسلوب الساذج ، والحكمة السائرة ـ وجعل من الثورة الفرنسية إطاراً ، كما جعل هومير حرب طروادة لشعره إطاراً ، وطوّع الوزن السداسى الذى لم يألفه الألمان ، ولم تستقم له اللغة الألمانية . وهو على أية حال لا يخفى اهتمامه بالظروف الاجتماعية والسياسية التى ينبغى أن تتغير ، وأن يعمل الفكر المنقول بذكاء على تغييرها .

اهتم طه حسين إذن بإبراز هذين الموضوعين ، ولكننا نعود إلى ما قلناه من قبل ، من حرص طه حسين على تأكيد أفكاره الأساسية ومفاهيمه الإطارية ، فنجد هنا أيضا أمثلة واضحة . فطه حسين لا يمل من تكرار مفهوم الأدب الإنسانى الذى يربط بين الأمم والأجيال ، والذى تحمله الترجمات إلى أرجاء العالم المتحضر . ثم هذا هو طه حسين ينتهز فرصة العلاقة التى أقامها جوته بين قصته والثورة الفرنسية ليتحدث حديث المعلم السياسى عن إزالة الفروق السياسية والاجتماعية بين الطبقات ، وعن المساواة بين الناس فى الحقوق والواجبات ، وهو حديث فيه شىء من التفصيل ، وفيه توضيح لأثر الثورة الفرنسية على صعود الطبقة الوسطى ، وقيام الاشتراكية على الدعوة إلى سيادة العمال ومن إليهم . « **كانت الثورة الفرنسية قد غيرت نظام الطبقات التى تتألف منها الجماعة ، فأزالت الفروق السياسية والاجتماعية ، وسوّت بين الناس فى الحقوق والواجبات ، ورفعت من شأن الطبقات الوسطى من أهل المدن ، لأن هذه الطبقات كانت راقية مهيأة للنهوض بأعباء الحياة العامة ، واحتمال تبعاتها ، والاستمتاع بما فيها من منفعة وقوة وسلطان . أزالت الثورة الفرنسية سلطان الأشراف ، ولكنها لم تنقله إلى الطبقات الدنيا ؛ لأن هذه الطبقات لم تكن مهيأة للنهوض به ، فاكتفت بنقله إلى الطبقات الوسطى ، وتركت للاشتراكية التمهيد لسيادة العمال ومن إليهم . . .** »

وتتاح لطه حسين بمناسبة احتفال اليونسكو بمرور قرنين على مولد جوته فى عام ١٩٤٩ فرصة نادرة لمشاركة عدد من أدباء العصر ومفكريه البارزين ، نذكر منهم كارل بوركهارت ، وبينيديتو كروتشه ، وتوماس مان ، وجول رومان ، وليوبول سنجور ــ لمشاركتهم فى تمجيد الأديب الألمانى الكبير بعبارات تجمع بين الإعجاب العاطفى والتعمق العلمى .

وإذا كان طه حسين قد تحدث عن جانب من أعمال جوته الروائية فى مقدمة « آلام ڤرتر » ، وعن شىء من أدب جوته التمثيلى فى مقدمة « فاوست » ، وعن النوع الملحمى فى مقدمة « هرمن ودوروتيه » ، فهو هنا يتحدث بخاصة عن جانب من شعره الغنائى ، متمثلاً فى « الديوان الشرقى للمؤلف الغربى »(١٨) . ومن الطبيعى أن يتيح هذا الديوان الفريد لطه حسين مجالاً فسيحاً للتعليق على اشتغال جوته بالشرق ، والشرق العربى الإسلامى بصفة خاصة . ويتتبع طه حسين طريق جوته إلى الشرق فيرى أنه بدأ بالكتاب المقدس الذى كان يستطيع قراءته بالعبرية ، ثم بالقرآن الكريم الذى طالعه مترجماً وهو فى الثالثة والعشرين من عمره ، وما لبث أن اطلع على المعلقات فى ترجمة جونس ، وجمع معلومات مستفيضة عن الشرق من أدب الرحلات ، ومن كتابات المستشرقين ، حتى عرف ديوان حافظ الشيرازى ، فبدأ يكتب قصائد الديوان الشرقى للمؤلف الغربى على النمط العربى . ويرى طه حسين أن جوته هو أول شاعر أوربى كتب شعراً على الطريقة الشرقية الخالصة ، ويرى أن ديوانه يعد حدثا جليلا فى تاريخ الآداب الأوروبية .

ويقف طه حسين طويلا عند رأى جوته فى الإيمان أولا وفى الإسلام بعد ذلك(١٩) . أما الإيمان فينقل طه حسين عبارة لجوته تقول : « **يقوم تاريخ العالم والبشر على موضوع وحيد جوهرى ؛ موضوع تنضوى تحت جناحيه كل الموضوعات الأخرى ، ذلك هو الصراع بين الإيمان والكفر . أما العصور التى يحكمها الإيمان فهى جميعها عصور زاهرة ، عظيمة ، خصبة ، تفىء بثمارها على المعاصرين وعلى الأجيال التالية . وأما العصور التى يحكمها الكفر ، مهما كانت أشكالها ، فإنها لا تفوز إلا بنصر حزين ، وقد تزدهر إلى حين ، ولكن ازدهارها ازدهار زائف ؛ وهى عصور تصير إلى زوال ؛ فليس هناك إنسان يحرص على دراسة ما هو عقيم** » . ومن هنا كان جوته فى نظره مؤمنا يدعو للإيمان . **ثم هو مسلم على طريقة الأخطل ، الشاعر العربى المسيحى الذى روى عنه أنه قال لأحد الخلفاء إنه كان دائماً مسلماً وهو على دينه ؛ فقد كتب جوته : « إذا كان الإسلام يعنى أن يسلم الإنسان أمره لله ، فنحن نعيش ونموت على الإسلام »**(٢٠) وهكذا كان جوته يقدر مفاهيم الإيمان والتوكل على الله . يقول : « **اليقين والتوكل هما الركنان الحقيقيان لكل ديانة سامية ، الخضوع لإرادة أعلى تدبر وتصرف ولا نستطيع فهمها لأنها أعلى منّ عقلنا وذكائنا . وهذه نقطة يقوم بين الإسلام والمذهب البروتستنتى بشأنها شبه جدُّ كبير** » .

ومادام جوته قد دخل بديوانه الشرقى للمؤلف الغربى عالم الأداب الشرقية فقد جعل نفسه بنفسه موضوعا خصبا للنقد على النحو الذى مارسه طه حسين . ويلفت نظرنا أن طه حسين يطبق عليه تارة مفاهيم الأدب العربى ، والمفاهيم الأوروبية تارة أخرى ، حتى يوفيه حقه من النقد العلمى الرصين . فهو يقرر أن جوته قد قسم ديوانه إلى أبواب على طريقة الشعراء العرب تماما ، بل وضع للأبواب المختلفة عناوين عربية أو فارسية ، ولكنه يقرر بعد ذلك أن جوته فى إنشائه هذا الشعر الشرقى ظل يحتفظ بشىء من ألمانيته ومن أوربيته . ثم ما يلبث أن ينكر على جوته أمرين : الجمع بين حاتم وزليخا من ناحية ، والتقصير من جهة أخرى ، فى فهم الخمريات فى الشعر العربى . لقد سمى جوته نفسه فى الديوان « حاتم » ، وأطلق على حبيبته ماريانه فون ڤيلليمر اسم زليخا . ويرى طه حسين أن القارىء الشرقى يلقى فى ذلك صدمة شديدة ، ويصحح الوقائع التاريخية فيذكر اسم حبيبة حاتم كما ورد فى كتب التراث ، ويذكر ما كان من شأن زليخا مع يوسف الصديق .

والحقيقة أن جوته لم يكن ، وهو ينشىء الديوان ، يعتقد أن حبه ماريانه يمكن أن يعيد إلى الأذهان أية قصة من قصص الحب القديمة عند العرب كان يعرفها على نحو ما ؛ كل ما فى الأمر أنه لم يشأ أن يظل فى ديوانه الشرقى حاملا اسماً ألمانياً ، فاختار لنفسه اسم رجل يمثل خصلة أو مجموعة من الخصال العربية الأصلية ، وكان الاسم هو اسم حاتم الطائى ، الذى ارتبط بالكرم كما لم يرتبط غيره من الأسماء . كذلك تسمت ماريانه باسم زليخا التى هامت بيوسف الصديق ، فآلمته حيناً ، وأخلصت له بعد ذلك ، وحكت كتب التراث من أمرها أشياء عرفها

جوته على نحوما . فلم يكن القصد إذن استعادة قصة حب قديمة كقصة ليلى والمجنون أو قيس ولبنى .

كذلك وجد طه حسين فى خمريات جوته الشرقية تقصيراً مسرفاً فى فهم شعر الخمر عند العرب ؛ فلم يعرف جوته الوليد بن يزيد أو أبا نواس العظيم . ولهذا فهو لجهله هذا يظن أن العرب كانوا حديثى العهد بالخمر وشعره . ويصحح طه حسين هذا الخطأ - دون أن يكون تصحيحه هذا دعوة إلى إباحة الخمر ! - قائلاً إن خمر العرب أقدم من نوح ، وربما أقدم من خلق الإنسان ، وإن غير المتصوفة من شعراء العربية لم يحبوا الخمر لأنها تذهب بالعقل ، وإنما لأنها تحقق اللذات الحسية جميعا إلى أقصى حد ؛ فلونها متعة للعين ، ورائحتها متعة للشم ، ومذاقها متعة للذوق ، وجوهرها متعة للروح ، ويقول إن الشراب كان دائما فى صحبة الموسيقى والغناء ، وكان الساقى فتى جميلا أو فتاة حسناء ، وإن الخمر كانت رسالة المتعة الكاملة . ويتحدث طه حسين بعد ذلك عن معنى الخمر عند حافظ وكيف اختلف النقاد فيه ، وكيف انعكس هذا الاختلاف على حديثهم عن خمريات جوته فى ديوانه .

والحق إننى لا أرى الرأى الذى ذهب إليه طه حسين فى نقده خمريات جوته ، فلم يكن من بين أهداف الشاعر الألمانى أن يعارض من برعوا فى هذا النوع عند العرب ، وإنما خصّ الخمر بباب كما اعتاد كثير من شعراء العرب والفرس ، وأحب بصفة خاصة أسلوب الصوفية الذى يجعل من الخمر رمزاً يفهمه العارفون ويلتبس على من لم يستقيموا على الطريق . وواضح من تسمية جوته لهذا الباب باسم « ساقى نامه » أنه يسير فى ركاب الفرس بخاصة . وليس بنا حاجة إلى تأكيد أن ديوان جوته ليس ديوانا عربيا ، بل شرقياً ، جمع فيه جوته ماعرفه من ثقافة العالم الإسلامى لا العالم العربى ، واتخذ له من حافظ الشيرازى بصفة خاصة دليلا ومرشدا وصديقا وتوأما . على أن كتاب الساقى فى ديوان جوته يفى بالمتطلبات الرفيعة التى ذكرها طه حسين وجعلها فلسفة للخمريات عند العرب ؛ فهو فى القطعة الرابعة من الكتاب يقول على سبيل المثال :

والخمر قديمة ، وجدت منذ الأزل
وذلك أمر لا أشك فيه ولا أمارى .

وهو يجعل الخمر سبيل الحب والخير ، أى يجعلها سبيل الإنسان إلى المثل الأعلى ؛ يقول فى القطعة السابعة :

فإذا شرب المرء
عرف الخير
. . . . . .
فليرفع يده عن الشراب
كل إنسان لم يعرف الحب .

وإذا كان طه حسين قد تحدث عن الساقى الجميل ، فإن جوته يعرف هذا المعيار ويكتب فى القصيدة العاشرة :

« على من يحمل إلىّ الخمر أن يلقانى بوجه جميل »

وهو يعود إلى هذا العنصر فى القصيدة العاشرة المكررة ، حيث يجعل الساقى صبيا لطيفا .

ثم نقرأ فى القصيدة الثانية عشرة عن الغناء رفيقا للشراب : إنه ينتشى بالغناء فى أثناء الشراب ، وهو ينعم بسكر الخمر والغناء معا ، بل بما هو أكثر من ذلك :

« سكر الغرام والغناء والشراب
بالليل والنهار
سكر ربانى
يسلب لبّى ويؤرقنى .

وإذا كان طه حسين قد قسا على جوته فى هذين الموضوعين ، فقد قسا عليه كصديق حميم ، ومعجب صادق الإعجاب ، وهو لهذا يختم مقاله بالإشادة بقصيدة جوته الشهيرة ، التى دعا فيها إلى الإخاء بين الشرق والغرب :

الغرب والشرق
يقدمان إليك جميعاً أشياء نقية خالصة لتتذوقها
فاخلع عنك ثوب النزوات ، وتجاوز القشور ،
واجلس إلى الوليمة ، العظيمة ؛
فما ينبغى لك أن تترفع على هذا الطعام
ولو عابرا .
من يعرف نفسه ويعرف الناس
سيتبين هنا أيضا
أن الشرق والغرب
لا يمكن التفريق بينهما مرة أخرى
وكم أتوق إلى هدهدة سعيدة
تنقلنى بين هذين العالمين
فعسى أن يكون الخير
فى حركة بين الشرق والغرب .

وهكذا وفّ طه حسين جوته فى الدراسات الأربع حقه من التكريم والتقدير ، وعرّف الشرق العربى به ، وفتح الطريق أمام حركة من النشر تعرّف عن طريق الترجمة والتأليف بالأدب الألمانى ؛ وهى أن لم تحقق كل ما كان يمكنها أن تحققه ، قد سارت خطوات مطمئنة ، فأصبح فى إمكان القارىء العربى الآن أن يقرأ بلغته عدداً ليس بالقليل من الأعمال المهمة التى تمثل كل العصور ، ابتداء من أغنية هيلدبيرانت إلى أدب (الجماعة ٤٧).(١٥)

وكما اختار طه حسين جوته ليفتح به الباب على مصراعيه أمام الأدب الألمانى الكلاسيكى ، فأحسن الاختيار ، فرانتس كافكا ليفتح به أيضا الباب على مصراعيه أمام الأدب الألمانى الحديث ، فأحسن الاختيار أيضاً . فليس هناك شك فى أن فرانتس كافكا هو نقطة البداية الطبيعية للانطلاق فى ربوع عالم الأدب الألمانى الحديث . لا نقول إنه

هو الذى صنع هذا الأدب ، ولا نقول إنه هو الذى رسم حدوده، ولكننا نقول إنه عبّر بأعمال عن مجموعة أساسية من موضوعات الأدب الألمانى الحديث ، وعلى نحو جذاب مثير . وقد نختلف فى تقييم فرانتس كافكا ، ولكننا يمكن أن نتفق على أنه ساحر يملك على القارىء قلبه وعقله ، ويحثه على التفكير والتأمل فى مشكلات الإنسان المعاصر كلها .

ومن الطبيعى أن يضع طه حسين فرانتس كافكا فى إطار فكرته عن الأدب العالمى والثقافة العالمية ؛ فهو يرسم له ــ فى مقاله الذى ظهر فى مجلة « الكاتب المصرى » أولا ، ثم فى كتاب « ألوان »[21] بعد ذلك ــ صورة تحليلية سريعة ، ثم يقول : « وقد مات فرانز كفكا ، ولم تمض على وفاته أعوام حتى كانت آثاره بعيدة الانتشار فى ألمانيا ، بل فى أوروبا الوسطى كلها ، ثم تجاوزت حدود أوروبا الوسطى إلى أوروبا الغربية ، فتلقاها الفرنسيون لقاء غريبا » . ويقول عن آثار كافكا إنها « كانت تستقبل أحسن استقبال غرب أوروبا . . . فكان الفرنسيون والإنجليز يترجمونها ويفسرونها . . . » . فأعمال فرانتس كافكا إذن من النوع الذى ذاع فى أوروبا الغربية ولقى من أدبائها ومفكريها ونقادها التقدير كل التقدير ؛ وهى بذلك جديرة بأن يعرفها القارىء العربى . ويشير طه حسين إلى ما فعلته ألمانيا الهتلرية بأعمال كافكا ، حيث حرقتها جهرة فى الميادين ، ولكنه لا يقف عند ذلك كثيراً فى البداية ، وينتظر حتى يتحدث عن أبى العلاء ، ليقول رأيه فى الاستبداد الثقافى . وهنا مربط الفرس فى اللقاء الثقافى بين الظروف الألمانية والظروف المصرية آنذاك .

ومقال طه حسين ، عن كافكا عمل نموذجى لهذا النوع من الكتابة ؛ فهو يصور حياة الأديب ، ويشير إلى أنواع البحوث التى أجريت لاستجلاء غوامضها ، والبحوث السيكولوجية بصفة خاصة ؛ « فقد امتحن أديبنا فى الصلة بينه وبين أبيه . . ثم أنكر سيرة أبيه فى الأسرة لأنه رآها تقوم على التسلط والاستطالة ؛ وعلى القوة والقهر ، أكثر مما تقوم على الرحمة والحب ، وعلى البرو العطف والحنان . . » . ويربط طه حسين بهذه المحنة التى تعرض لها كافكا موقفه من الدين ، فقد ربط الدين بأبيه فكره الاثنين معا : « وهو لا يلبث أن يوحد بين هذين النوعين اللذين ينكرهما من السلطان ؛ سلطان الدين وسلطان الأبوة ، فيقف منهما موقفا قوامه القلق والفزع والهول . وهو يشقى بهذا الموقف حياته كلها ؛ قد حاول ما وسعته المحاولة ، أن يخلص من الشك إلى الثقة ، ومن الخوف الى الأمن ، فلم يجد إلى ذلك سبيلاً » . تمرد كافكا إذن على اليهودية ، دين أبيه . ولكنه كان دائب السعى إلى حياة دينية أخرى تتسم بالصدق : « فهو ينكر من جهة أشد الإنكار ، ويسعى من جهة أخرى أشد السعى ، إلى أن يجد ما يؤمن به قلبه ، وترتاح نفسه إليه » . وجاء المرض فأسبغ على المحنة لونا أكثر قتامة ، وظلمة أكثر حلكة ، وأبرز نغمة البؤس واليأس .

بهذا الإيجاز الرائع يصور طه حسين محنة فرانتس كافكا . ولنا أن نخرج منها بصورة عن مشكلات الإنسان فى الغرب فى العصر الحديث : الثورة على السلطان ؛ فقدان الثقة ؛ القلق ؛ الخوف ؛ الشك ؛ البحث عن الأمن ، السعى إلى حياة دينية صادقة . وبهذا الإيجاز الرائع يأخذ طه حسين بيد قارئه ـ عن طريق المنهج السيكولوجى ، والإشارة إلى العوامل الباثولوجية إلى أدب فرانتس كافكا ؛ فهو أدب يقوم على الجمع بين النقيضين : « فقد كان فرانز كافكا أشد الناس صراحة ، وأعظمهم إخلاصاً فى حياته اليومية ، وفيما كان ينشأ من الصلات بينه وبين أصدقائه وذوى معرفته ، فيما كان يسجل لنفسه من الخواطر والمذكرات فى يومياته المتصلة ، ولكنه بعد هذا كله كان أبعد الناس عن الصراحة ، وأنآهم عن الوضوح ، فيما كان ينتج من القصص الطوال والقصار » .

ويستأنف طه حسين بحثه فى أدب كافكا ، منبها إلى أن الجمع بين النقيضين فى أدب كافكا ، أو ما يسميه بالغموض ، من نوع خاص ؛ لأن القارىء لا يشعر بهذا الغموض لأول وهلة ، ولكنه « لا يلبث أن يحس شيئا من الغرابة . . . فيسأل القارىء نفسه ، أو قل يقنع القارىء نفسه ، بأن الكاتب لم يرد إلى هذه البسائط ، وإنما اتخذها وسائل قريبة لغايات بعيدة » . ويصور طه حسين أثر أدب كافكا فى القارىء فيقول : « فقارىء فرانز كافكا فى الدنيا وليس فيها ؛ هو فى عالم غريب ، ولا هو بالواقعى ولا هو بالوهمى ، وإنما هو شىء بين الواقع والوهم ، يملأ النفس حيرة وشوقا وسأما وألحاحا فى وقت واحد»[22]

ويرى طه حسين أن طريقة كافكا فى إتمام قصصه تقوم فى حد ذاتها شاهداً على يأسه ؛ فهو لا يتم القصة ، « وإنما يقتضبها اقتضابا » ، كأنه « وجد أمامه سداً منيعا لا يستطيع أن يتجاوزه ، فوقف حيث ينتهى به السعى ، واستأنف السير فى طريق أخرى ، وانتهى من هذه الطريق الأخرى إلى مثل ما انتهى إليه فى الطريق الأولى ، فوقف ثم استأنف السير فى طريق ثالثة ، وما يزال كذلك يبدأ الطرق ، ولكنه لا ينتهى منها إلى غاية . . . »

ويتناول طه حسين بعد ذلك بالتحليل السريع القصص الثلاث الكبرى : « القضية »[23] ، و« القصر »[24] . و« أمريكا » ليدلل على ما عرضه من آراء .

وإذا كان طه حسين قد أشار فى إيجاز إلى حرق أعمال كافكا فى ألمانيا النازية ، فإنه يعود إلى هذا الموضوع مرة أخرى مرتبطاً بأبى العلاء المعرى ؛ فقد أحب طه حسين كافكا وقدره كل التقدير لأنه وجد فيه شبيها بأبى العلاء المعرى ، وهو لهذا يرى أنه ـ بناء على هذا الشبه ـ سيكون قريبا من قلوب القراء العرب وعقولهم . وما كان أسعد طه حسين بهذا الأديب الذى جدد فكرا قديما أثيراً لديه ؛ وما كان أسعده وهو يجد الأفكار نفسها تخرج مرة فى ثوب عربى ، وفى ثوب أوروبى مرة أخرى ؛ وما كان أسعده فوق هذا وذاك إذ تتاح له الفرصة عن طريق هذا الأديب لبسط طرف من أفكاره التنويرية .

يشترك كافكا مع أبى العلاء المعرى فى تصور الحياة على أنها نقمة ؛ أما النعمة الكبرى فى رأيهما فهى فقدان هذه الحياة . « والذى يجعل النقمة هو هذا العقل الذى ركب فى هذه الصورة الإنسانية فرأى الشر من قريب ، ولم يستطع أن يخلص منه ، ولا أن يتخفف من أثقاله ،

ولا أن يتصور حياة عاقلة تبرأ من التبعات ». إن أدب كافكا يدور في رأى طه حسين حول أصول ثلاثة : وهى العجز عن الاتصال بالإله من جهة ، والعجز عن فهم الخطيئة والتبرؤ منها مع الثقة بالتورط فيها من جهة ثانية ، والعجز عن فهم العلل الغائبة لما يكون في العالم من الخطوب والأحداث من جهة ثالثة . « وهذه الأصول ظهرت في شعر أبي العلاء قبل كافكا بعشرة قرون ... ومع ذلك فقراءة اللزوميات ، وقراءة الفصول والغايات في تعمق واستقصاء ، تنتهى بك إلى نفس الموقف الذى تنتهى بك إليه قراءة « القضية » و« القصر » و« أمريكا » . فشيخ المعرة يرى كما يرى فتى براج أن للعالم خالقاً حكيما ، لا يشك أحد منهما في ذلك ، ولكنهما لا يفقهان حكمة هذا الخالق ولا يعرفان إلى فقهها سبيلاً . وهما من أجل هذا يمتنعان عن الشر ، أو عما يريان أنه الشر ، ما استطاعا ، ويقبلان على الخير ، أو على ما يريان أنه الخير ، ما استطاعا ، ، « ... لا يستسلمان إلى اليأس المطلق ، ولكنهما لا يطمئنان إلى الأمل ... وليس معنى ذلك أنهما يجحدان حكمة الخالق ... ولكن معناه أنهما لا يعرفان هذه الحكمة ولا يستطيعان أن يعرفاها » .

ويصل طه حسين إلى قمة الإعجاز في مقاله فيبين كيف أن قصة المسخ التى كتبها كافكا قد راودت أبا العلاء المعرى ولكن على نحو آخر ، أو لنقل إن المنطلق التجريدى لهذه القصة تحقق للأديبين ؛ لأحدهما في القرن الحادى عشر ، وللثانى في القرن العشرين . فقد تصور أبو العلاء أن الإنسان يمكن أن يشم بغير أنفه ، وأن يرى بغير عينيه ، ويذوق بغير لسانه ، ويمشى على غير قدميه ؛ ذلك كله ممكن لأن الذى خلق الإنسان على هذا النحو الذى نعرفه ، وصوّره في هذه الصورة التى نألفها ، يستطيع أن يخلقه على نحو آخر . ويصوره صورة أخرى ، يمنحه مزاجا آخر ، ويركب حسه في حيث يشاء من أعضائه[٢٥] . كذلك تصور كافكا ؛ وكذلك صنع قصة المسخ .

ونلتقى بطه حسين المعلم في ختام المقال ، حيث يعلق على ما يراود النظم الديكتاتورية والمفكرين المبشرين بألوان من التسلط الفكرى من محاولة القضاء على أصحاب الأدب المتشائم من نوع أدب المعرى وكافكا . فقد « وصف أدب أبي العلاء بأنه أدب قاتم حالك ، يفل العزائم ويثبط الهمم ... ولا يحفز الناس إلى طمع أو طموح ، وإنما يمسكهم في لون من الخوف المنكر » . وكذلك وصف أدب كافكا : « ومن أجل هذا حرقت كتب كافكا في برلين أثناء الحكم الهتلرى » . ومن أجل هذا أيضاً كان اليساريون في فرنسا ... ينادون : « يجب أن يحرق فرائز كافكا » . ويذكر طه حسين أن آثار أبي العلاء تعرضت لمثل ما تعرضت له آثار كافكا . فما الدرس الذى ينبغى أن تتعلمه الإنسانية بعد أن ناهض الاستبداد أبا العلاء بغير جدوى ، ثم كافكا بغير جدوى أيضا ؟ هذا الدرس حفظه التراث العربى ، ويستطيع أن ينقله إلى العالم . « رأى الشرق العربى أن آثار أبي العلاء على غلوها في التشاؤم والحلوكة لم تثبط الهمم ، ولم تفل العزائم ، ولم تصرف عن العمل ، ولم ترد عن الأمل ، وإنما منحت النفوس خصبا وفطنة وذكاء ، وحالت بين العقل الإنسانى وبين الغرور الذى يطغيه ويدفعه إلى كبرياء عقيم مهلكة ، فاضطرته إلى أن يضع نفسه حيث وضعه الله ، فلا يسرف على نفسه بالبغى والطغيان ، ولا يزعم لنفسه القدرة على فهم كل شىء والنفوذ إلى دقائق ما في الكون من أسرار » .

ويذهب طه حسين إلى أبعد من هذا في تحذيره ؛ فكما كان أدب أبي العلاء نذيراً بكارثة الصليبيين التى انصبت على العالم الإسلامى ، كذلك كان أدب كافكا نذيرا بالحرب العالمية الثانية . ومن المؤكد أن طه حسين يذكر في هذا كله مشكلاته الشبيهة (العنصر الذاتى) ومشكلات المفكرين الرواد من أمثال مصطفى عبد الرازق وقاسم أمين .

وهكذا نرى أن طه حسين في اهتمامه بالأدب الألماني كان يصدر عن تصور محدد المعالم ؛ فهو يدعو إلى اللحاق بالثقافة الإنسانية ، وهو يختار على الأقل في البداية شخصيات بارزة تمثل عصورا كاملة ، وترتبط بالشرق ارتباطا وثيقا ، وهو يغتنم فرصة تقديم هذا الأدب فيقوم بدوره التنويرى بوصفه معلّما لهذا الجيل ، فيدعو إلى حرية الفكر ، ويدعو إلى الأخذ بالعلم في غير حدود ، وإلى إزالة الفوارق بين الطبقات ، وإلى القضاء على الطغيان والاستبداد ، حتى تنهض الأمة وتتخذ مكانها اللائق بين الأمم المتحضرة . ولقد كان بذلك على وعى كامل بالعناصر الذاتية والموضوعية ، وبالعوامل التراثية والاجتماعية والسياسية ، التى تحكم التفاعل الثقافى .

□□□

الهوامش :

(١) طه حسين كما يعرفه كتاب عصره ، دار الهلال ، ب ت ، ص ٥ .

(٢) طه حسين ، قادة الفكرة ، القاهرة ، ١٩٢٩ .

(٣) طه حسين ، مستقبل الثقافة في مصر ، القاهرة ١٩٤٤ ، الفصل رقم ٣٣ .

(٤) دليل مدرسة الألسن ، القاهرة ١٩٧٢ ، مطبعة جامعة عين شمس ، ص ١٤ .

(٥) مصطفى ماهر ، مقدمة عن جوته ؛ حياته وأعماله ـ تتصدر ترجمة « نزوة العاشق والشركاء » ، القاهرة ١٩٦٦ .

(٦) مصطفى ماهر ، دراسة عن « القضية » لكافكا ، مجلة تراث الإنسانية ، القاهرة ١٩٦٧ .

(٧) أحمد حسن الزيات ، آلام فرتر للشاعر الفيلسوف جيته الألماني ، نقله عن الفرنسية أحمد حسن الزيات ، الطبعة العاشرة ، القاهرة ١٩٦٨ .

(٨) محمد عوض محمد ، فاوست لشاعر ألمانيا الكبير جوته ، نقله عن الألمانية محمد عوض محمد ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ١٩٥٨ .

(٩) محمد عوض محمد ، هرمن ودوروتيه ، للشاعر الكبير يوهان ولفجانج فون جوته ، نقلها عن الألمانية الدكتور محمد عوض محمد ، وقدم للكتاب الأستاذ الدكتور طه حسين ، القاهرة ١٩٤٩ . وهناك ترجمة أخرى بقلم د . منصور فهمي ، صدرت في القاهرة في عام ١٩٣٢ بمناسبة الاحتفال بمرور مائة عام على وفاة جوته .

(١٠) Goethe, hommage de l'UNESCO pour le deuxieme centenaire de sa naissance, UNESCO 1949.

(١١) Moustafa Maher, Ubersetzungstatigkeit vom Deutschen ins Arabische im 20. Jahrh. an Beispielen aus Azzayats und M.Awad Mohammads Goethe-Ubersetzungen, Al-Alsun Zeitschr. 1976.

(١٢) مصطفى ماهر ، دراسة عن حركة العاصفة والاندفاع في مقدمة لترجمة أورفاوست وجوتس فون برليشينجن من أعمال جوته المسرحية ، القاهرة ١٩٧٥ ـ ومصطفى ماهر ، صفحات خالدة من الأدب الألماني ، بيروت ١٩٧٠ .

(١٣) أجرى السيد عبد الونيس حسين رشدى تحت إشرافنا دراسة لترجمات آلام فرتر إلى العربية في رسالة للماجستير سجلها بكلية الألسن ، ودرس السيد أشرف محمد أحمد تحت إشرافنا أيضاً ترجمات فاوست إلى العربية وتأثيرها على على بعض الكتاب المعاصرين ، وبخاصة محمد فريد أبو حديد وعلى أحمد باكثير .

(١٤) تناولت بالبحث المواقف الاستقبالية المختلفة ، ومنها الموقف التعريبى ، في مقال « فاوست في الأدب العربي الحديث » ، المنشور في مجلة « فصول » . ومن الضرورى أن نوضح ببحوث أخرى المسارات المختلفة التى تسير فيها حركة الترجمة وشروطها الثقافية والاجتماعية والسياسية والسيكولوجية والتعليمية والتاريخية .

(١٥) يلاحظ على بدايات الترجمة من الأدب الألماني إلى اللغة العربية أنها كانت جهودا متفرقة ، تحكمها إلى حد كبير أمزجة المترجمين ، ولم تتبع برنامجا واضح المعالم كالذى وضعه طه حسين ، والذى يتلخص في الحرص على ربط القارئ العربي بالثقافة العالمية الممتازة ، والاهتمام بما يطابق ذوق القارئ العربي ، وما ينفعه في فكره وحياته ، والاهتمام في الوقت نفسه بما يفيد الأدباء والحركة الأدبية ، ثم الاهتمام بعد ذلك بما يتيح للمثقف العربي الدخول في حوار عربي عالمي تتأكد من خلاله القيم الثقافية العربية . انظر دراسة بقلمى قدمت بها لكتاب « مؤلفات لكتاب ألمان مترجمة إلى العربية .... » القاهرة ١٩٧٥ ، بعنوان « علامات على طريق الترجمة من الألمانية إلى العربية » .

(١٦) للعقاد دراسات أخرى عن جوته ظهرت في يومياته .

(١٧) لم يأخذ شيللر حظه في حركة الترجمة من الألمانية إلى العربية ؛ فلم تترجم من أعماله إلا « الخدعة والحب » و « ماريا ستوارت » و « فيلهلم تل » و « اللصوص » وقد حاولنا التعريف بشيللر . حياته وأعماله ، في كتاب كبير صدر عن هيئة الكتاب بالقاهرة .

(١٨) أصدر عبد الرحمن بدوى ترجمة لأشعار الديوان في عام ١٩٤٤ ، ثم أصدر طبعة كاملة مزودة بشروح وتقديم في عام ١٩٦٧ ، وترجم عبد الغفار مكاوى عدداً من قصائد الديوان ، صدرت تحت اسم النور والفراشة في سلسلة اقرأ ، دار المعارف .

(١٩) مصطفى ماهر ، جوته والإسلام ، مجلة الفيصل العدد ٣٠ ، نوفمبر ١٩٧٩ .

(٢٠) أمين الخولى ، صلة الإسلام بإصلاح المسيحية بحث قدم إلى مؤتمر تاريخ الأديان الدولى السادس ، المنعقد في بروكسل في عام ١٩٣٥ ، القاهرة ١٩٣٩ (مطبعة الأزهر) .

(٢١) طه حسين ، ألوان ، ط ٤ ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٢٥١ وما بعدها .

(٢٢) من الممكن تطبيق هذا المقياس الشكلى في بناء العمل القصصى على بعض أعمال طه حسين الروائية ، والبحث في مدى تأثر طه حسين بكافكا . وجد طه حسين أن هناك علاقة بين اليأس مضمونا واقتضاب القصة شكلاً .

(٢٣) فرانتس كافكا ، القضية ، ترجمة مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٩ .

(٢٤) فرانتس كافكا ، القصر ، ترجمة مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٧١ . انظر أيضا : فرانتس كافكا ، الحكم ، ترجمة مصطفى ماهر ، بيروت ١٩٧٠ ، في : صفحات خالدة من الأدب الألماني .

(٢٥) من العناصر المهمة الأولى التى تحكم عملية النقل الثقافى إلى مجال الثقافة العربية الإسلامية القرآن الكريم ، والتراث الإسلامى الأول . قارن بالآية الكريمة : « في أى صورة ما شاء ركبك » .

طه حسين
ومصير النقد العربى

لطفى عبد البديع

● ● لعل ذلك المصير أحق ما ينبغى أن يسأل عنه دون التحرج من أن يكون فيه ما يوحى بالغض من قيمة الوفاء الذى يشهد به الاحتفال بالعيد المئوى لميلاد طه حسين ، ومعاذ الله أن يدور بخلدنا شيء من ذلك ، ولطه حسين فى أعناقنا دين لا تمحوه الليالى والأيام . بل السؤال مما يقتضيه أيضاً الوفاء لطه حسين وهو الذى فتح أعيننا على مصير كنا نجهل أسبابه ودواعيه . ولامعنى للتأنى لكتابات طه حسين مع غيبوبة تحول بيننا وبين مغامرة الوعى المعاصر فى بحث الظاهرة الأدبية ، التى وقف طه حسين حياته عليها ودل فيها بكلامه على ما يجاوز كلامه ، ثم تحول بيننا وبين ما يتطلع إليه هذا البحث من تحرير للظاهرة الأدبية تقتضيه ماهيتها على نحو ما تتعين فى زمانها اللغوى الأصيل .

والتاريخ ، الذى يتقوقع فى الماضى بدعوى استقصاء ما يضاف إلى الذوات من مذاهب وأفكار دون مناجزة ما تترامى إليه من مصير ، يخون رسالته فى الكشف عما قد يكون لها من موقع فى نسيج الحاضر والمستقبل ، على نحو ما تقتضيه الحقائق التى تبنى عليها دون التجارب العابرة التى تذهب مع التاريخ بذهاب الأيام .

وكثيراً ما يجنى النزوع إلى التاريخ ، سواء كان تاريخاً للأفكار أم للأعلام ، على الحقائق المتعالية التى لا يكون العلم علماً إلا بها ، لأن هذا النزوع أدعى إلى أن يكون مظنة لتلاشى هذه الحقائق منه إلى مغالبة ما يقتضيه التاريخ من صيرورة واطراد .

وفى حياة طه حسين ما يغرى بهذا التاريخ ، الذى ربما وجدت فيه الأقلام ما يملأ القصد الظامىء إلى العبقرية فى زمان تعالت فيه الأصوات بين حشد من الصم ، وتساوت الرؤوس فوق أعناق متطاولة ، وكأنها تلتمس فى نجمه المتألق ما يطامن مما يكتنفها من وحشة التنكير والإبهام الذى لا تغنى فيه الخيلاء فى أعمدة الصحف السيارة وعلى شاشات التليفزيون .

ومعالم الطريق إلى تلك الحقائق لها مكانها فى مغامرة طه حسين ، وهو الذى جعل من مذهب ديكارت نموذجاً ومدخلاً لبحثه فى الشعر القديم . والأساس الذى وضعه ديكارت هو « الأنا » ، وفلسفته فلسفة موجهة نحو الذات ، فعلى صاحبها أن ينطوى على ذاته مرة فى حياته ، ويحاول فى داخل ذاته تقويض المسلمات من العلوم ، ثم يعيد بناءها مرة أخرى ليصل إلى العلم الحق .

وديكارت فى منهجه القائم على الشك إذ يأبى التسليم بوجود ما ليس فى مأمن من إمكان الشك فيه ــ وهو لذلك يشك فى العالم المحسوس ــ لا يستبقى غير الأنا ، لأنه موجود على نحو لا يمكن الشك فيه ، إذ لا سبيل إلى إلغاء وجود الذات حتى وإن كان العالم غير موجود .

وعلى أساس الذات يفتتح ديكارت نموذجاً جديداً للفلسفة المتعالية ، وهو ما يطلق عليه هوسرل اسم الجذرية فى الفلسفة ، يعنى بذلك العود الجذرى إلى « الأنا أفكر » الخالص ، ويرى أننا فى أيامنا هذه فى حاجة إلى السير فى طريق التأمل الذى سارت فيه الفلسفة الديكارتية من قبل .

وإذا كان من الممكن ــ كما يقول هوسرل ــ أن نكتفى فى الحياة اليومية بالبداهات والحقائق النسبية لأن لها غايات متغيرة ونسبية ، فإن العلم يتطلع إلى الحقائق الصحيحة بالنسبة إلى الجميع فى هذه المرة وفى كل مرة . والعلم الحق لا يبنى على الحقائق التقريبية وإنما ينبغى أن يتأسس على الحقائق المطلقة ، أى الكامنة فى طبيعة الأشياء ذاتها(١) .

وأزمة البحث الأدبي ، التي أثارها طه حسين في بداية القرن ، وعاود الكلام فيها أكثر من مرة ، على طريقته في التكرار لتوضيح ما يحتاج إلى التوضيح من أفكار ، لم تكن على ما قد يبدو في ظاهرها أزمة طارئة في حياة طه حسين الفكرية ، أملتها الظروف والملابسات ، بل هي أزمة مستحكمة ، أدى إليها الجمود الذي ران على طرق التأتي إلى اللغة والأدب في علوم العربية قرونا طويلة ، ولم تزل لها مظاهرها في عصرنا الحاضر ، وإن كانت تتراءى في صور شتى مغايرة للصور التي كانت عليها أيام طه حسين . فمن مظاهرها ازدواج الثقافة الأدبية عند أبناء العربية ، شأنه في ذلك شأن الازدواج في مختلف فروع الثقافة مما لا يخلو من توتر أحياناً ومزاوجة أحياناً أخرى بين التقاليد المستمدة من التراث العربي والإسلامي ، والتيارات الجديدة المنقولة من الثقافة الأوربية . وهذا ما لا نظير له عند الأوربيين ؛ فالنقد الأوربي مثلاً — ويعد كتاب أرسطو في الشعر أول فصل من فصوله طيلة ألف عام — تؤول جملة مسائله في البيوطيقا إلى ما أثير فيه من قضايا ، لما بينها من مشاكلة وتجانس في المصطلحات يدرأ عنها اللبس إلى حد كبير ؛ لأن تاريخها واحد ، ومعجمها واحد ، يمتد من أرسطو إلى العصر الحديث .

وقد ظهر هذا الازدواج فيما ذكره طه حسين وهو يتصدى لدرس الأدب في مصر عن مذهب القدماء ومذهب الأوربيين ،وضرب المثل للأول بصنيع الشيخ سيد المرصفي وكان يفسر لتلاميذه في الأزهر ديوان الحماسة لأبي تمام أو كتاب الكامل للمبرد أو الأمالي لأبي علي القالي ، وينحو في هذا التفسير مذهب اللغويين من علماء البصرة والكوفة وبغداد ، مع ميل شديد إلى النقد والغريب ، وانصراف شديد عن النحو والصرف وما ألف الأزهريون من علوم البلاغة ؛ وضرب المثل الثاني بمذهب الأوربيين الذي استحدثته الجامعة بفضل الأستاذ « نلينو » ومن خلفه من المستشرقين ، وكان ينحو في درس الآداب العربية نحو النقاد ومؤرخي الآداب حين يعرضون لدرس الآداب الأوربية الحية أو الآداب الأوربية القديمة .

قال : وكنت ألاحظ أن قد كان بين هذين المذهبين مذهب ثالث مشوه ردىء كله شر ، والخير كل الخير في أن ينصرف عنه الأساتذة والطلاب صرفا ؛ وهو هذا المذهب الذي كان قائماً في مدرسة القضاء الشرعي ودار العلوم وفي المدارس الثانوية كلها ، والذي لا يأخذ بحظ من أسلوب القدماء في النقد ، ولا من أساليب المحدثين في البحث ، وإنما يحاول أن يقلد الأوربيين فيما يسمونه تاريخ الآداب ، فيعمد إلى الكتاب والشعراء والخطباء والفلاسفة فيترجم لهم ، أو يختلس لهم ترجمة من كتب الطبقات على اختلافها ، ثم يتبع كل ترجمة بشيء من شعر الشاعر أو نثر الكاتب أو بيان الخطيب ، ثم يلم في كل عصر بطائفة من المعاني ، يلفق بعضها إلى بعض في غير فقه ولا فهم ولا احتياط ولا دقة ، ويسمى هذا الخليط أدب اللغة العربية حينا ، وتاريخ أدب اللغة العربية حيناً آخر(٢) .

ومن أسف أن صيحة طه حسين لم تجد لها صدى ، لا في حياته ولا بعد مماته ؛ فقد ظل سدنة التاريخ يسودون الصفحات الطوال في الكلام عن الشعراء والكتاب وعصورهم وبيئاتهم بضروب من التحكم والتزيد في الكلام بغير دليل ؛ وهو شيء لم تعرفه العربية في عصورها القديمة ؛ لأن الكلام عن حياة الشعراء والكتاب لا يدخل عند القوم في علم الأدب ، كما لا يدخل الكلام عن حياة اللغويين والنحاة في علوم اللغة والنحو ؛ فذلك بابه التراجم والطبقات ، التي يتألف منها فيما يعرف بالوفيات شطر التاريخ ، والشطر الآخر الوقائع والأحداث .

وقد كانت الجناية في ذلك على النقد أشد ؛ لأنه لم يكن من شأن التعلق بالزمان الخارجي فيه إلا تفريقه على الحقب والعصور ، يفرد كل منها بالكلام عليه في تاريخ مستقل ، يذكر فيه ما يضمه من أعلام ، وما يتناثر فيه من أحكام ، حتى كان من ذلك ما يشبه عدة تواريخ للنقد ، تباعدت فيها مسائله وتناكرت ؛ بحكم ما أقيم فيها من حواجز تساوق أجزاء الزمان التي لا تعدو أن تكون من قبيل المواضعات .

وإذا صح أن للنقد زمانه فزمانه هو الزمان اللغوي الذي يفضي فيه أوله إلى آخره ، وتؤول فيه قضاياه بعضها إلى بعض ، وترتد إلى جهة اتحاد تتعالى على العصور والأيام ؛ لأن كل كلام في النقد مهما تناءت به السبل مبناه على تعاطي اللغة الشعرية وطرق التأتي إليها ، وما يؤدي إليه ذلك من اختلاف في الحكم على الشعر والشعراء .

وطه حسين لم يتورط في شيء من ذلك ، ولا تشعر كتابته بالميل إليه ، وإذا كان قد عرض في كلامه لشيء منه بحكم وجهه التاريخي والتفكير الوضعي الذي كان يتوخاه فقد كان ينحو نحو ما يمكن أن يكون نقداً للتاريخ .

ومما لا تخطئه العين أيضاً نقده للمذاهب التي جعلت من الظاهرة الأدبية تابعة لغيرها ، فروجت بذلك لتاريخ الأدب ، وملأت جعبته بالغث قبل السمين ؛ ونعني بها مذهب « تين » وما يقوم عليه من تأثر الأدب بعوامل البيئة والجنس والعصر ، ومذهب « سانت بيف » الذي يعول فيه على حياة الشخصيات ، ثم مذهب « برونتيير » الذي حاول أن يخضع فنون الأدب وأنواعه لنظريات النشوء والارتقاء على طريقة أصحاب التطور من أنصار « داروين » .

وعنده أنه مهما يقل في البيئة والزمان والجنس ، ومهما يقل في تطور الفنون الأدبية ، فستظل أمام تاريخ الأدب عقدة لم تحل ؛ وهي نفسية المنتج في الأدب ، والصلة بينها وبين آثارها الأدبية — ما هذه النفسية ؟ ولم استطاع فكتور هوجو أن يكون فكتور هوجو ، وأن يحدث ما يحدث من الآيات ؟

والعصر ؛ لم اختار هذا العصر شخصية فكتور هوجو دون غيره من أبناء فرنسا جميعا ليكون ممثلاً له ؟ والبيئة ؛ لم اختارت فكتور هوجو دون غيره من الفرنسيين ليكون العَلَم الدال عليها ؟ والجنس ؛ لم ظهرت مزايا الجنس كاملة أو كالكاملة في شخص

فكتور هوجو دون غيره من الأشخاص الذين يمثلون هذا الجنس تمثيلاً قوياً صحيحاً ؟

وبعبارة موجزة سيظل التاريخ الأدبي عاجزاً عن تفسير النبوغ ؛ ولن يوفق هو لتفسير النبوغ ، وإنما هي علوم أخرى تبحث وتجد ، قد تظفر وقد لا تظفر ؛ ولن يستطيع التاريخ الأدبي أن يكون علماً منتجاً حتى تظفر هذه العلوم وتحل لنا عقدة النبوغ (٣) .

ولكن ما النبوغ ؟ وهل هو كفيل بأن يفسر لنا الظاهرة الادبية ؟ وهل هو بعد ذلك إلا مظهر من مظاهر الشخصية ؟

والنبوغ (أو العبقرية) لا يعدو أن يكون إحدى الصيغ التي لاذ بها القرن التاسع عشر ؛ وهو قرن رومانتيكي وواقعي ؛ وكأنه استبدل في ذلك بإشكال اللغة الأدبية الذي أثارته البلاغة رؤيةً تاريخية وشخصية .

وأقرب ما يقال في ذلك أنه ليس من المجدي أن نصل تاريخ الشخصية بكتابتها ؛ وإلا فمن يضمن لنا التماثل في مراميها ؟ ذلك بأن ما نظفر به عن الشاعر أو الكاتب لا يفيد إلا في الكلام عنه دون الكلام عن تلك الحقيقة التي تتراءى لنا مباشرة من غير واسطة ؛ ولذلك كان لابد من أن نبدأ مما هو معطى ؛ فكل نقد ينبغي أن يبدأ من النص ليعود إليه .

أما كيف السبيل إلى ذلك فالجواب تظهر فيه وجوه الاتفاق والاختلاف بين المذاهب الأسلوبية ؛ وهي في جملتها تؤول إلى فلسفتين متعارضتين : المثالية والوضعية ، وما يثيره ذلك من جدل قائم بين من يجعلون من الحدس مصدراً للحركة الخلاقة ، ويعوّلون في ذلك على كروتشه وبرجسون ، ومن يتوخون ملاحظة الظواهر والتأتي إلى القوانين التي تحكمها ، وسبيلهم في ذلك سبيل أوجست كونت .

ويطول بنا القول لو تتبعنا كتابات طه حسين عن علاقة الأديب بأدبه ، وأين يقع ذلك من علم النفس وعلم الاجتماع ، وما كان بينه وبين العقاد من مساجلات في هذا الباب ؛ وهذا ما عرض له غير واحد من الباحثين . وقد كان جل همهم عند التصدى لطه حسين ، الذى تباينت آراؤه إلى حد بلغ مبلغ التناقض ، دفعَ هذا التناقض وحمله على أنه من قبيل التطور الذى يفضى بصاحبه إلى إجالة النظر في الفكرة والعدول عنها إلى فكرة سواها هي أصح منها ؛ وهو أمر سائغ لا يعاب عليه الإنسان .

والذى لاشك فيه أن طه حسين والعقاد ــ على ما بينهما من اختلاف في التأتي إلى الشعر والشعراء ــ كان كلاهما وفياً لإيديولوجيا العصر بالاستزادة من التجربة الشعرية التي تساوق تجربة الحياة ؛ فأخذ كلاهما علم النفس من أقرب طريق ، بناء على التجربة المباشرة التي تتوخى الواقع وتلهج بصدق الشعور .

ولعل أصدق ما يقال في تصوير مذهبيهما ما ذكره كلاهما عن (رجعة أبي العلاء) للعقاد . فقد قال العقاد إنه لم يقحم على حكيم المعرة رأياً كذبه الواقع وأنكره الحق الصادع ، ولم ينحله قولاً يزرى بصائب فهمه أو يقدح في صادق حكمه(٤) ؛ وقال طه حسين إن العقاد أراد أن يعطينا صورة من أبي العلاء لو عاش في هذا العصر ، فأعطانا صورة من العقاد الذي يعيش في هذا العصر ، وأراد العقاد أن يغلب خياله على عقله فلم يصنع شيئاً ؛ لأن عقله كان أقوى من خياله ، فقد عرض للمشكلات الفلسفية والسياسية والاجتماعية ، وله في كل هذه المشكلات آراؤه ومذاهبه ، وبذلك أصبح أبو العلاء صورة للعقاد ، ولم يصبح العقاد صورة لأبي العلاء(٥) .

وهذا الإسقاط هو آفة الآفات التي يجر إليها أخذ الأدب على أنه تعبير مباشر عن صاحبه . والأدب أبعد ما يكون عن ذلك بحكم أنه لغة ؛ فاللغة تتوسط بين القائل والمخاطب ، والموقف الإيصالي الذي يقوم على ملابسات محدودة من التقائهما على شيء معين يدور عليه الكلام ، مغاير لنظيره في اللغة الأدبية ؛ لأن ما يتعاطاه القارىء منها يعوزه السياق المحدود والموقف المتعين ، بحيث يكون فهمها بتخيل موقفها ، دون معونة تستمد من بسط الموقف الكامن في العبارة على نحو ما يتأتى في غيرها من سائر الكلام .

ومعنى ذلك أن الموقف المتعين في القراءة موقف متعين من اللغة وحدها ؛ والشاعر لا ينقل موقفاً إيصالياً كالموقف الذى يتوخى مطلق القائل نقله بواسطة العلامات اللغوية ، وإنما ينقل لغة تخييلية محضاً ؛ فاللغة عنده ليست وسيلة إلى سواها ، بل هي غايته التي يروم نقلها في الجمل والكلمات .

ومن ذلك يتبين أن علاقة الشاعر بشعره مغايرة لعلاقة القائل بكلامه ؛ والموقف الإيصالي للشعر لا يتضمن ــ خلافاً للمواقف الأخرى ــ الشاعر ولا القارىء ، وإنما هو موضوع يتعالى عليهما جميعاً(٦) .

فالبحث في النقد لا يستقيم بأن يكون بحثاً عن الشاعر وكيف أحس بما أحس وشعر بما شعر ، ثم كيف وصف إحساسه وأعرب عن شعوره(٧) .

ورسالة الناقد لا تصح بأن يعطينا بواعث النفس المؤثرة في شعر الشاعر وكتابة الكاتب لأنه يعطينا بذلك كل شيء(٨) ، لأن مدارهما على اللغة الأدبية المتعالية التي بها يقوم ، لأنها علة الوجود .

والنقد الذى يردد أصداء الدموع في المآقي والزفرات في الصدور نقد جائر ؛ لأنه لا يأخذ الكتابة الأدبية بحقها في الإرادة الخلاقة للغة والتراكيب ، ولن يتأتى له الإنصاف إلا بأن يلقاها بمثلها من القدرة على التحليل والتعليل والتفسير والبيان .

والقراءة الجديدة للنقد بعد عصر طه حسين والعقاد والمازني وغيرهم من أبناء جيلهم تقتضي مناجزة كل من القراءة والنقد بالتساؤل ؛ لأنه لا معنى لقراءة توصف بأنها جديدة إلا بالنظر لقراءة أخرى تقابلها يطلق عليها قديمة ؛ فالجدة والقدم لفظان متضايفان لا يعرف أحدهما إلا بالآخر ؛ وكلاهما يفضي فيما نحن بسبيله من النقد إلى نقد يختلف باختلاف القراءة فيكون منه نقد قديم وآخر جديد .

وإذا كنا نطمع فى أن لا يكون كل من الجدة والقدم مجرد شعار يزداد معه رصيد أحدهما بقدر ما ينقص من رصيد الآخر ، فلابد من التصدى لهذا الإشكال ، الذى يستوجب النظر فى دواعيه ، والسؤال عن ماهية النقد التى احتجبت وراء النقد وتاريخه .

وقد كان مما جنى على النقد لفظه ؛ لأنه فى خير مدلولاته تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها ؛ ولا يخلو مع ذلك من لدغة الحية وضرب الرأس بالأصبع .

وإذا جاز أن يُسأل فى النقد عن الجودة والرداءة فإن هذا السؤال لا يعدو أن يكون واحدا من أسئلة شتى ، ينبغى قبل الحكم أن تؤخذ فى الحسبان .

وكان من أعجب الأشياء فى النقد أن التاريخ أطبق عليه قبل أن يستكمل البحث النظرى الذى تستبين فيه معالمه ؛ إذ كان هم السابقين إلى التأليف فيه فى العصر الحديث أن يثبتوا أن العرب عندهم من النقد مثل ما عند الأوربيين إن لم يكن أكثر ؛ ولذلك راحوا يلتمسونه فى كل موضع يمكن أن يكون مظنة لشىء يشبه النقد الذى حجب بريقه ما فى التأتى إليه من اضطراب ، شرق معه وغرب ، واختلطت فيه المسائل .

والنقد العربى فى غنى عن ذلك . والقدماء لم يعدوا النقد علماً من العلوم كالنحو أو البلاغة ؛ لأن العلم عندهم يقتضى جهة اتحاد تؤول إليها مسائله التى يتألف منها موضوعه ويتميز به عن سواه ؛ ومبناه على أصول وقواعد كلية تستنبط منها الأحوال الجزئية . والنقد عوّل على الأذواق والأهواء وما يروق ومالا يروق ، يحدوه إلى ذلك ما استصحبه من المعنى اللغوى الذى قدمناه ، ولم يشفع له مارامه قدامة فى كتابه نقد الشعر من تحديد رسمه ، بجعله علمًا على علم قائم برأسه ، يتمحض لتخليص جيد الشعر من رديئه .

والنقد الجديد الذى تتلاقى فيه اللغويات والبيوطيقا ، حيث يلتمس فى النظر اللغوى أنماطاً فعالة للشعر والشاعرية ، ليس بدعة من بدع العصر كما قد يظن المتأففون الذين يضيقون بكل جديد ، بل هو ما اقتضته حقائق العلم وماهيات الأشياء . وإذا كانت ماهية الشىء أن لا يكون غيره فماذا يبقى من الشعر إذا نحن جردناه من اللغة ومن الفكر اللغوى ؟

فهذا هو الشأن فيه من تسديد طريق البحث وتصحيح منهجه ، بحيث يعفّى على غيره من مناهج ثبت بطلانها بالدليل . وليس الشأن شأن اتجاه يضاف إلى سواه من اتجاهات ، على ما يحلو للمترددين والتلفيقيين الذين يضنون على أنفسهم وعلى غيرهم بالتمييز بين الخطأ والصواب ، والحق والباطل ، أن يقولوا ذلك ويتلمظوا به ــ ولفظ الاتجاه كمكاز العميان ــ للدلالة على أنه لا يخرج عن أن يكون واحداً من جملة اتجاهات نفسية واجتماعية كلها سائغ مشروع .

فالاتجاه عندهم معناه خطأ يحتمل الصواب ، ولديهم فى مقابله ما أغلقوا رؤوسهم عليه من الصواب الذى يرون أنه لا صواب غيره ، إلا أنهم لا يجاهرون بذلك خشية أن يتهموا بأنهم يجهلون آخر صيحة فى عالم الأدب والنقد ، وهم من الأعلام المرموقين .

والتلازم بين اللغة والشعر عريق فى العربية ؛ فعلوم الأدب هى بعينها علوم اللسان ، وترجع إلى اللغة والنحو والصرف وعلوم البلاغة . والعلم بالشعر ــ كما كان يطلق عليه عند القدماء ــ نشأ فى أحضان اللغة وبين المتقدمين من حفاظها ورواة الشعر وأعلامه فى البصرة والكوفة ، وما استظهره بعد ذلك فى تاريخه الطويل .

ولا تقاس هذه النشأة بموضعها من التاريخ بقدر ما تقاس بما تحمله من تلازم بين العلم بالشعر والعلم باللغة ، كان حظ اللغة فيه من الشعر الاحتجاج به ، وحظ الشعر من اللغة تفسيره وبيان معانيه ؛ وكلاهما حظ ليس بالقليل ، تأتّى فيه للقوم من الحفظ والرواية والسماع ما لم يتأت لسواهم ، فكانوا ذاكرة اللغة ، وضمير الشعر الذى يغالب الفناء .

غير أن هذا التلازم كان يحمل فى طياته التباعد الذى تعددت صوره بتعدد جهات البحث وغاياته ، على ما اقتضاه تطور علوم العربية من جهة ، ونقد الشعر من جهة أخرى ، كالذى كان بين الثلاثة الذين كانوا يعدون ــ على ما ذكر أبو الطيب اللغوى[9] ــ أئمة الناس فى اللغة والشعر ؛ وهم أبو زيد الأنصارى ، وأبو عبيدة معمر بن المثنى ، والأصمعى ؛ فقد كان أبو زيد أحفظ الناس للغة ، وكان أبو عبيدة أعلم الناس بأيام العرب وأخبارهم وأجمعهم لعلومهم ، وكان الأصمعى أتقن القوم للغة وأعلمهم بالشعر .

وكأن الجاحظ كان يشير إلى مصير النقد فى كلمته التى لا تخلو من إجحاف باللغويين والرواة حيث يقول : طلبت علم الشعر عند الأصمعى فوجدته لا يحسن إلا غريبه ، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يحسن إلا إعرابه ، فعطفت على أبى عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب ، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب ، كالحسن بن وهب ومحمد بن عبد الملك الزيات[10] .

وهذا الكلام الذى تنوقل فى كتب الأدب والنقد على أنه شهادة لأدباء الكتاب ، وطار فرحاً به الصاحب بن عباد لما يسبغه من فضل لهم على سواهم ، أدل على مصير النقد منه على مباهاة الجاحظ بهم بانتقاص غيرهم ؛ فقد جنحوا بالنقد إلى ضرب من التنقيح الاجتماعى للغة الشعرية ، كالسلاسة والعذوبة والفخامة والبراعة وحسن الديباجة وبديع المعنى ، وغيرها من معايير وأوصاف أخذت مأخذ الأطراف المتقابلة التى يدور البحث فيها على المفاضلة بين كلام وكلام .

والمعايير مهما اتسعت فإنها تضيق عن أن تطبق على جميع الصور على تباينها فى الزمان والمكان ، وكذلك مهما ادعت من إنصاف فإنها لا تبرأ من التحيز والإجحاف ؛ لأن ما يعول عليه منها لا يلبث أن يلقى بظلاله الكثيف على ما عداه مما قد يحتضنه الأثر الأدبى . وتتألف من ذلك دائرة سحرية تحدق بالناقد ، بحيث لا يجد إلا ما يلتمسه

ويغم عليه ما يستهويه ؛ لأن مرجعه في كل ما يأخذ ويدع إلى ما تقرر عنده من معايير هي أشبه بالمواضعات الاجتماعية .

وإذا كان النقد قد تفرقت به السبل ، وكان الكلام في غير موضوعه أكثر من الكلام في موضوعه ، فإن البلاغة بعلومها الثلاثة (المعاني والبيان والبديع) قد تأتي لها من البحث اللغوي مالم يتأت للنقد ؛ فقد نشأت في أحضان النحو ، وعولت بحكم توخيها الكشف عن وجوه الإعجاز في نظم القرآن على هيئات التراكيب وصور البيان .

فالبلاغة قامت على مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، وتتبع وجوه استعمال الكلام . وكان لعلم البيان النصيب الأوفى من صور الاستعمال الشعرى ، كالمجازات والاستعارات والكنايات ، لأنه العلم الذى يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق متفاوتة في الخفاء والوضوح .

ولم يكن حظ البلاغة عند طه حسين والعقاد ومعاصريهم بأحسن من حظها عند أبناء القرن التاسع عشر الأوربي ، وهو قرن الرومانتيكية والواقعية كما قدمنا ، فتوارت من معجمهم وكأنهم رأوا في شخصية الشاعر وأسلوبه ما يغنيهم عن تكلف البحث في التشبيه والكناية والاستعارة ؛ وإذا عرضوا لذلك عرضوا له بالقدر الذى تقتضيه دراسة الأسلوب وما يستتبع ذلك من تصنيف الشعراء بحسب ما أطلق عليه الأدوات والصور البيانية ، وجرى على ذلك تلامذتهم في تناولهم للشعر والشعراء ، كأن يقولوا إن امرأ القيس يكثر من التشبيه ، وأبا تمام يعول على الجناس والطباق ، وهلم جرا ، مما لم يزيدوا فيه على صنيع ابن رشيق .

ثم هولوا بالفن والمذاهب الفنية والدراسة الفنية على مارسمها طه حسين ، وكان يؤثر ـــ على حد قوله ـــ أن يكون منهج الدراسة جامعاً بين موضوعية العلم وذاتية الفن ، حتى يكون فيه لذة العقل ولذة الذوق جميعاً .

غير أن طه حسين ، وهو صادق فيما يدع وفيما يأخذ ، لما رأى أن طريقة أخذ الشعر من حياة الشاعر غير مأمونة العواقب ، في شاعر كالمتنبي تألبت لغته على كل شيء ، لَفْظها ، وأنكر أن يكون شعر الشعراء مما يصورهم تصويراً كاملاً صادقاً ، يمكننا من أن نأخذهم منه أخذا ، مهما نبحث ، ومهما نجد في التحقيق ؛ قال : وكما لا تستطيع أن تزعم أنك قادر على أن تستخرج من كتبي كلها صورة صادقة لي تطابق الأصل وتوائمه ، وأنت كذلك عاجز عن أن تخرج من ديوان المتنبي صورة صادقة تلائم حياة المتنبي كما كانت في النصف الأول من القرن الرابع للهجرة . . وإذن فقد يكون من الخير أن نقتصد وأن لا نتشدد في هذه النظرية التي يحبها المحدثون ويشغفون بها ، وهي أن الشعر مرآة الشاعر ، وأن الأدب مرآة الأديب . صدقني أن أصبحت لا أطمئن إلى هذه النظرية[11] .

ولم يكن من شأن هذه المغريات إلا أن تمتد إلى تاريخ النقد العربي ، يلتمس فيه أصحابه ما يساوق المزاج الجديد الذى يأخذ الشعر من أقرب طريق ، ويؤثر من كانوا يطلق عليهم عند القدماء شعراء الطبع على شعراء الصنعة ؛ لأن الصنعة وما اشتق منها مرجوحة الكفة عند أصحابنا في ميزان الحسنات والسيئات .

وكان الحكم على أعلام النقد القديم مبناه على مثل ذلك ؛ فكان الآمدى هو المقدم عندهم على من عداه ، فلم يعدلوا به وبصاحبه البحترى أحداً ، وازوروا كما ازورّ عن أبي تمام ، ووضعوه كما وضعه في قفص الاتهام ، وحاصروا قدامة بأسطورة المنطق السوداءوقدامة منها براء .

ثم أدّاهم نفورهم من البلاغة إلى ذكر عبد القاهر في عداد النقاد ، وهو واضع علم البلاغة من غير منازع ؛ والبلاغة غير النقد ، والبلاغيون غير النقاد .

وشاعت في ذلك الحين التفرقة بين بلاغة العجم وبلاغة العرب ، على نحو ماردّدها السيوطى ، إلا عبد القاهر الذى رزق الشهرة والقبول منذ عرف به الإمام محمد عبده في دروسه ومطالعاته في الأزهر لأسرار البلاغة ودلائل الإعجاز ؛ فقد أخرجوه من جرجان .

وإذا كان فكتور هوجو قد هتف بسقوط البلاغة فقد هتف القوم عندنا بسقوطها على أيدى السكاكي والقزويني ، ولحق شروح التلخيص ما لحق غيرها من كتب الشروح والحواشي من الازورار عنها والإنكار .

ولست أسوق ذلك بكاء على البلاغة ولارثاء لكتب الشروح والحواشي ؛ وهل يُرثى لما يصدع الرؤوس وتصطك فيه الركب،كما قال العيني وهو يعرض لبيت الفرزدق المشهور :

ومضى زمان يابن مروان لم يدع
من المال إلا مسحتا أو مجلف

ولكنى أسوقه قضاء لحق العلم . ولا أذكر أن أحداً حمل على البلاغة مثلما حملت في كتاباتي ؛ ومع ذلك لا أملك إلا الإعجاب الشديد بما تضمنه شروح التلخيص من تدقيق وتحقيق للعلم ومسائله لا يقوى عليه إلا أولو العزم ، وأعنى بلفظ التحقيق ـــ ذلك الذى ابتذل بعد أن صار يطلق على كل مصحح لاهم له إلا إثبات الفروق بين النسخ المخطوطة وشرح الغريب من الألفاظ اعتماداً على ما في المعاجم ـــ إثبات المسألة بدليل ؛ فإذا ذُكر المحققون ذكر سعد الدين التفتازاني والسيد الشريف وأضرابهم ممن يتصدون لأعوص المشكلات .

وإذا كان قد بعد بهؤلاء العهد ، فالعهد ليس ببعيد بشيخ الإسلام شمس الدين محمد الإنبابي المتوفى سنة ١٣١٣ هجرية ، صاحب الحاشية على رسالة الصبان في علم البيان ، وقد طبعت في مطبعة بولاق سنة ١٣١٥ ؛ أي لا يفصلها عنا إلا قرن من الزمان ، كانت تجد فيه من يتوفر على مطالعتها من طلبة العلم وأهله ؛ فأين نحن منها ومنهم ؟ وما معنى هذه المسافة الزمنية إلا القطيعة والخذلان ؟

وتحرى الحقيقة فى قضايا النقد والبلاغة كما فى غيرها من القضايا إنما يكون بالتماسها فى جميع مظانها دون الاقتصار على واحد منها ، وإلا كان ذلك تحيزاً يأباه العلم ، ومدخلاً يفضى إلى الخطأ فى الحكم على الأشياء ؛ وهل يمكن الوقوف على معنى ماذهب إليه عبد القاهر فيما تنوقل من إجماع البلغاء على أن المجاز أبلغ من الحقيقة ، والكناية أبلغ من التصريح ، والاستعارة أبلغ من المجاز ، دون الوقوف على ما ذكره البلاغيون ؟ فقد كان مقتضى المبالغة فيها زيادة فى المعنى ، كما أن المبالغة فى صيغة « رحيم » بتحويلها من صيغة فاعل إنما كان لزيادة الرحمة . وعبد القاهر نفى ذلك فى كلام له أثبته الخطيب القزوينى واعترض عليه ، ثم أجاب عنه بما بدا له فيه ، ورد عليه السعد وخطأه ، وتصدى السيد الشريف للسعد فرد عليه وصال .

قال عبد القاهر إن السبب فى كون المجاز والاستعارة والكناية أبلغ ليس فى أن واحداً من هذه الأمور يفيد زيادة فى المعنى لا يفيدها خلافه ، بل لأنه يفيد تأكيداً لإثبات المعنى لا يفيده خلافه ؛ فليست المزية فى قولنا « رأيت أسداً » على قولنا « رأيت رجلاً شجاعاً هو والأسد سواء فى الشجاعة»أن الأول أفاد زيادة فى مساواته الأسد فى الشجاعة لم يفدها الثانى ، بل الفضيلة هى أن الأول أفاد تأكيداً لإثبات تلك المساواة لم يفده الثانى .

وقد حمل الخطيب كلام عبد القاهر على أن مراده بقوله إن واحداً من هذه الأمور لايفيد زيادة فى المعنى أنه لايدل على الزيادة فى المعنى ؛ فليس السبب فى الأبلغية دلالته على الزيادة فى المعنى ، بل السبب تأكيد الإثبات . ثم اعترض عليه بأن ذلك إنما يتجه فى غير الاستعارة ، مثل المجاز المرسل والكناية ، لأنهما لايدلان على أزيد مما تدل عليه الحقيقة . وأما الاستعارة منظوراً إليها من جهة التشبيه فإن الأبلغية تكون غير ما ذكر ، لدلالة الاستعارة على الاتحاد فى الحقيقة المستلزمة للاتحاد فى الشجاعة والمساواة فيها ؛ والتشبيه يشعر بأن الشجاعة فى الرجل أضعف منها فى الأسد .

ولا نريد أن نطيل فى ذلك ، وحسبنا ما ذكره البهاء السبكى من أن ما ذكره عبد القاهر مخالف لاتفاقهم على أن المجاز أبلغ من الحقيقة ، ولو كان كما قال لما كان المجاز أبلغ بل كان الأبلغ هو إثبات التشبيه . وأما قوله إن التأكيد إنما هو لتأكيد التشبيه ففيه نظر ، لأن تأكيد التشبيه إنما يكون بما يرد على الجملة من « إن » و« اللام » مثلا . والتأكيد فى الاستعارة إنما وقع فى لفظ مفرد ؛ والتأكيد يكون لمعناه ، كما أن المبالغة فى قولك رحيم بتحويل صيغته من فاعل إنما كان لزيادة الرحمة لا لتأكيد إثباتها[١٢] .

والإصلاح ، وهو أثير عند طه حسين ، يكثر من ذكره فى كتاباته ، لا يأتى دفعة واحدة ، ولا يحمله صوت واحد ؛ لأن سبيله سبيل الموالاة للأفكار وإجالة النظر فى كل ما قيل وما يقال ؛ ورب فكرة لا يؤبه لها تفتح للمرء أفقاً خصباً من التفكير السديد الذى يصحح به ماقد سبق له أن تولاه ، وربما وجد فى ثنايا الاعتراضات مايشهد بصحة ما تبناه .

وهموم النقد المعاصر ومسائله ، وهى مغايرة لهموم النقد فى أيام طه حسين والعقاد ومسائله ، لأنها تبدأ من اللغة وتعود إلى اللغة ، لا يغنى فيها القليل عن الكثير ولا الإجمال عن التفصيل ، وهى كالدراما ، لا تقنع بشخصية واحدة ، ولا بصوت واحد من أصوات التراث الذى لا نستطيع أن نتخلى عنه ، لأن المرء لا يستطيع أن يتخلى عن جلده ، وإلا كنا كالقردة التى حذر أونامونو أبناء أمريكا اللاتينية من أن يكونوا مثلها ، يقتصر دورهم على المحاكاة وهم يتعاطون ثقافة أوربا وطرائق أبنائها فى التفكير .

وينبغى أن لا يعوقنا عن نشدان الحقيقة حيثما كانت عائق مما يلهج به من يلهج من دعوى الأصالة ؛ وهى وهم من الأوهام صنعناه بأيدينا فى مقابل المعاصرة ، ثم طفقنا نلتمس السبيل إلى حل إشكال التوفيق بينهما على طريقتنا فى اللغط بالمُعارض الذى يقابل معارضاً آخر .

وعالمية الفكر المعاصر الذى تخطى حدود الأمم والثقافات أدعى إلى أن ننتزع عقدة النقص والمكابرة التى يلوذ بها الرجعيون وهم يلهجون بالأصالة ، ولا معنى لها عندهم إلا التشبث والجمود على ما يعلمون دون غيره مما يجهلون .

وقد كان من شأن إثارة هذا الموقف فيما نحن بسبيله معارضة التراث اللغوى فى الفكر العربى بنظيره فى الفكر الأوربى ؛ ولا تعارض هناك ولا تقابل بل مشاكله وتماثل ؛ فمسائل البلاغة العربية والبلاغة الأوربية متشابهة متجانسة ؛ لأن منشأها واحد ، وهو تغليب المقولات العقلية على مقولات اللغة ، والتعويل على أحكام الأولى فى تصحيح ما للثانية من أحكام .

فالخطابة الكلاسيكية القديمة مقتضاها أن الإنسان بإزاء عالم ، لحقيقته وجود سابق على التصور الذى يذهب إليه فيه ، والخطابة هى التى تمد هذا الكائن بالوسائل الكفيلة بوقوفه على وجه اليقين على هذه الحقيقة العليا التى ــ وإن لم تكن بالضرورة مما يقع تحت المشاهدة ــ تعد المبرر الوحيد للغة بوجه من الوجوه .

وقد كان من الطبيعى أن يرتبط هذا الوضع بافتراض عن طبيعة العلاقات بين الفكر واللغة التى لا يسعنا أن نقول شيئاً عنها دون أن يكون له تعلق بالمنطق ؛ فكون المنطق هو فن التفكير السديد ، على حد قول لأرسطو معناه إقامة المطابقة بين صورة اللغة ومعناها بحيث يمكن القول بأن اللغة مرسومة حدودها ومقننة فى التعبير ، فلا يجوز أن يفلت شىء من قبضة السلطان الذى لا ينازع للروح التى تعقل ، ويستحيل حدوث صدع يمكن أن تتسرب منه لغة لا معقولة ؛ فاللغة والمنطق يتحالفان للإطباق على الواقع الذى يقال عنه شىء ما (اللوغوس) ، ووضعه فى الإطار المحكم للمقولات التسع وهى هرم الكليات عند أرسطو ؛ ونعنى بها المعانى التى تُحدُّ بها الطرق التى يرتبط فيها موضوع بمحمول ؛ فهذه الميتافيزيقا المنطقية هى التى تصنع من الواقع ومن اللغة وجهين لا ينفصلان من شىء واحد ، والحقيقة اللغوية يتخللها هذا النموذج المنطقى ؛ ومن هذه الجهة تعد الخطابة وليدة المنطق[١٣] .

والوضع الذى يقوم عليه عمل اللغة عند البلاغيين مقتضاه أيضاً إخضاع اللغة لهذه المقولات . ولا معنى لتقسيم الكلام إلى حقيقة ومجاز إلا ذلك ؛ فالحقيقة استعمال اللفظ فيما وضع له . والمجاز استعمال فى غير ما وضع له . والوضع ــ سواء أكان ما وضع الألفاظ بإزائه الصور الذهنية أم الماهيات الخارجية ــ يقوم على التصور الساذج الذى يقابل التصديق ، ويقتصر على حصول صورة الشىء فى العقل ، وعلى اللفظ المطلق من جميع القيود .

ولا معنى للوضع إلا مناجزة اللغة بالمعارض العقل ، وإنزالها على حكمه ؛ ومن ثم كانت الحقيقة أصلا ، لأنها مأخوذة من « حققت الشيء إذا أثبته » . والحقيقة ذات الشيء وماهيته ؛ والمجاز فرع عليها ؛ وهو لها كالجواهر من العرض ، والعرض مبتذل لأنه متغير ؛ والجوهر معافى لأنه ثابت .

وإذا كان النقد الأوربي الجديد يشكو من تخمة فالنقد العربي يشكو أيضاً من مثلها ، مع ما يضاف إليها من انتفاخ أو ضمور أدت إليه العجمة . وقاتل الله العجمة لأنها داء قديم لم يسلم منه الأوائل ؛ فكثيراً ما يهجم من حرموا ملكة القدرة على نقل ما عند غيرنا من ثمرات العقول ونتاج القرائح على ما يمنّ لهم أن ينقلوه ؛ فإذا بهم يخرجون علينا بلغة ملتاثة لقيطة لا إلى العربية تنتمي ولا إلى الأجنبية تؤول ، تسوء الصديق وتشمت الحاسد . وويل للشجي من الخلي ؛ والخليون كثير ، وهم كعجائز الفرح ، مشاءون بالنميمة ، يترحمون على أيام طه حسين والعقاد وكتاباتهم التي كانت ترتج لها جنبات البلاد ، ونسوا أن الزمان غير الزمان ، والناس غير الناس ، والتخلي عن تيارات العصر خيانة لا يغفرها التاريخ .

وهذا الذي نشكو منه ربما كان من دواعي ازدواج الثقافة الذي نبهنا إليه في مستهل كلامنا عن طه حسين . ويظهر ذلك أكثر ما يظهر في لغة النقد ومواضعاته التي تنزل منه منزلة العنوان ؛ وهل تستقيم إلا بأن تكون عربية الوجه واللسان ؟ ولا بأس من الإلمام بطرف من ذلك — فيما يلي من صفحات — ليكون شاهدا على ما نقول .

إشكالية المواضعة في النقد :

وإذا كان نقل الألفاظ على إطلاقها من لسان إلى لسان مما يدخل الضيم على أحدهما أو كليهما ، ويجعل من الترجمة خيانة ، كما يحلو للإيطاليين أن ينعتوها بذلك ، أخذا مما بين الفعلين في لغتهم من جناس ، فإن نقل المواضعات أدعى إلى هذا الضيم ؛ لأنها عرف تستحيل فيه اللغة إلى لغة أخرى يقيد فيها المهمل ويفصّل المجمل .

والألفاظ ليست من البراءة بحيث تتخلى ، إذا هي تحولت إلى مواضعات ، عن حياتها الأولى ، وما كانت تتوخاه فيها من سبل المعرفة ، وما كانت تتوارثه في هذه الحياة من تصورات للأشياء ؛ فاللغة تتضمن ميتافيزيقا مستترة لا تسلم منها مواضعات النقد ، ولا يخفى عليها ما تتذرع به الترجمة من دقة وإحكام .

ولذلك لا تغني في المواضعات الترجمة الساذجة المأخوذة من المعاجم ، لأنها تتجاهل تاريخها الفكري ، كما لا يغني فيها التماس مقابل لها في اللغة المنقولة إليها إذا كان هذا المقابل يفتقر إلى المضمون الجديد من مضامين المعرفة .

وتاريخ المواضعات حافل بكلا الأمرين ؛ فمن المواضعات التي فقدت علة وجودها لأنها قصّرت عن الوفاء بدلالة ما يقابلها ما وقع من مقابلة التراجيديا بالمديح والكوميديا بالهجاء في تلخيص ابن رشد لكتاب أرسطو في الشعر ، وقد أحسن الفارابي وابن سينا حين أبقيا على اللفظ اليوناني (طراغوذيا وقوموذيا) وإن كان قد خفي عليهما مايدلان عليه .

ومن الألفاظ التي عوّلت على الدلالة الساذجة المأخوذة من المعجم — وإن كانت لا تبلغ مبلغ الأولى في الخطأ — ترجمة image بالصورة . وشتان بين مدلول هذا اللفظ الذي يؤول إلى الخيال ، ومدلول الصورة في العربية ؛ وهو ما يتميز به الشيء مطلقاً ، سواء كان في الخارج ويسمى صورة خارجية ، أو في الذهن ويسمى صورة ذهنية ؛ والمقابل الصحيح له هو القول المخيّل على ما أثبته ابن رشد في التلخيص .

ومن مواضعات النقد الحديث التي لا تخلو من ذلك — وهو ما يعنينا — لفظ العلامة الذي ترجمت إليه لفظة signe على نحو ما استعملها سوسير ، في النظرية التي تقرن باسمه theorie du signe linguistique ، صراحة أوضمنا في مباحث علم اللسان العام .

وقد يبدو لأول وهلة أن هذا اللفظ لاغبار عليه ، لأنه مما يتبادر إلى الذهن إذا ذكر لفظ signe ، وهو أيضا مما تثبته المعاجم . ولكن يظهر الإشكال عند التأمل في مدلوله وسياقه الفكري ثم مراميه وأبعاده . وأقل ما يقال في ذلك أنه لا يفي بحق النظرية ولا بما تفضي إليه من آثار يتطلع إليها النقد ويتوخاها في تحليل النصوص .

فأهم ما يميز هذا اللفظ الدلالة على ما يمكن أن يطلق عليه « فكرة الشيء » لا الشيء ، بناء على ما ذهب إليه سوسير من أن العلامة لها جانبان ؛ جانب اللفظ ، وهو ما يتلفظ به من أصوات كالفاء والراء والسين في فرس ؛ وجانب الفكرة ، وهي في هذا المثال فكرة الفرسية لا الفرس القائم في الخارج ، والعلاقة بينهما توصف بأنها « تحكمية » كما يقال في ترجمة لفظة arbitraire ، والمراد بها أنه لا مناسبة بين اللفظ والمعنى كما يقول القدماء .

واللغة بمقتضى هذه النظرية نظام أو نسق لا تلتمس المعاني فيه من الكلمات إثباتا ، بناء على ما فيها من مضمون ، بل نفيا ، بناء على ما بينها من علاقات في النظام ؛ ومعنى ذلك أن الكلمات ليست (علامات) على الأشياء ، ولا تتضمن في ذاتها المعاني ، بل الأمر على العكس من ذلك ؛ فوظيفة الكلمة في الدلالة تتوقف على كيانها الصوتي بحيث يتسنى لها بمقتضاه الدلالة لا على المعنى بل على مغايرتها للكلمات الأخرى . فالكلمات ليست وحدات مستقلة بذاتها ، ولا وجود لها ولا عمل بوصفها (علامات) إلا من حيث علاقاتها بغيرها من الكلمات ؛ فقيمة الكلمة — كما يقول سوسير — إنما تؤخذ مما تتسم به اللغة من تزامن ، بمعنى حضورها مع غيرها من الكلمات في آن واحد . فاللغة بهذا المعنى نظام سلبي ، ولا وجود فيها للدلالات من حيث هي ، بل كل ما هنالك فروق في الدلالة . وعلى ذلك يمكن أن يوصف الكلام بأنه فعل المتكلم الذي يقوم على التفريق .

وهيهات أن يتطاول لفظ العلامة إلى شيء من ذلك ؛ لأن العلامة في العربية كالأمارة ، تقتصر على ما يعلم به غيره ، ومنه

عَلَم الجيش أمارة على اجتماع الجيش لا أكثر ولا أقل . وجوهر النظرية التى نحن بصددها الدلالة لا على شىء فى الخارج بل على ما يقع فى داخل اللغة من فروق يتألف منها نسق الكلام ، وبغيرها لا يتأتى للغة نظام .

وليس أنسب لهذا المعنى من لفظ الدليل ، الذى يلائم ما ينشق إليه من دال ومدلول ، عليهما وعلى نسبة أحدهما للآخر تدور النظرية ، خلافاً للفظ العلامة الذى يتقاصر عن ذلك ولا ينهض به ، لأنه عاجز كليل .

والدليل عريق فى العربية ، فهو يطلق على النص ، ويقال دليل لفظى كما يقال دليل عقلى ، وربما دل على الفروق التى يظهر منها شىء فى العربية فيما يعرف بالفروق ؛ كقولهم « نَظَر » عام فى الأشياء ، و « شامَ » خاص بالبرق ، « والنعت » لا يكون إلا فى محمود ، « والوصف» يكون فيه وفى غيره .

ومن هذا الباب أيضاً ما يطلق عليه اتفاق المبانى وافتراق المعانى ؛ كقولهم « الغم » لما فات ، و « الهم » لما هو آت .

ودليل الخطاب فى اصطلاح الأصوليين ، ويعرف بمفهوم المخالفة ، أدخل فى هذا الباب ، وهو أن يكون المسكوت عنه مخالفاً للمذكور فى الحكم نفياً وإثباتاً . وهو أقسام : الأول مفهوم الصفة ، مثل « فى الغنم السائمة زكاة » ؛ يفهم منه أن ليس فى المعلوفة زكاة ، الثانى مفهوم الشرط ، مثل (وإن كنّ أولات حمل فأنفقوا عليهن حتى يضعن حملهن) ، يفهم منه أنهن إنْ لم يكنّ أولات حمل فأجلهن بخلافه ، الثالث مفهوم الغاية ، مثل (فلا تحل له من بعد حتى تنكح زوجا غيره) ، مفهومه أنها إذا نكحت زوجا غيره تَحِلّ ؛ الرابع مفهوم العدد الخاص ، مثل (فاجلدوهم ثمانين جلدة) ، فيفهم أن الزائد على الثمانين غير واجب .

وهذا المفهوم كما يظهر فى مفهوم الصفة هو من مفهوم اللغة وليس مبناه على الاجتهاد ، فأبو عبيدة لما سمع قوله عليه السلام : « لَىّ الواجد يُحل عقوبته وعرضه » ، أى مَطْل الغنى يُحل حبسه ومطالبته ، قال : هذا يدل على أن مطل غير الغنى ليس بظلم . وقيل له فى قوله عليه الصلاة والسلام : لأن يمتلىء بطن الرجل قيحاً خير من أن يمتلىء شعراً ، المراد بالشعر ههنا الهجاء مطلقاً أو هجاء الرسول خاصة ؟ فسمعه فقال : لو كان كذلك لم يكن لذكر الامتلاء معنى ؛ لأن قليله وكثيره سواء فيه ، فجعل الامتلاء من الشعر فى قوة الشعر الكثير يوجب ذلك ، ففهم منه أن غير الكثير ليس كذلك فاحتج به ، فقد ألزم من تقدير الصفة المفهوم فكيف من التصريح بها ؟ هذا وقد قال الشافعى بمفهوم الصفة ، وهما عالمان بلغة العرب ، فالظاهر فهمهما ذلك لغة ، ولو لم يفده لغة لما فهم منه .

واعتُرض عليه بأنا لا نسلِّم فهمهما ذلك لغةً لجواز أن يبنيا على اجتهادهما . والجواب أن أكثر اللغة إنما يثبت بقول الأئمة « معناه كذا » ، وهذا التجويز قائم فيه ؛ وأنه لا يقدح فى إفادته الظن ؛ ولو كان قادحاً لما ثبت شىء من اللغات .

واعتُرض عليه أيضاً بالمعارضة بمذهب الأخفش ، فإنه نفاه مع كونه عالما بالعربية ، فدل أنه ليس من مفهوم اللغة . والجواب أنه لم يثبت نفى الأخفش له كما ثبت إثبات أبى عبيدة والشافعى له ؛ فإن أبا عبيدة قد كرر ذلك فى مواضع فصار القدر المشترك مستفيضاً ، والشافعى روى عنه أصحاب مذهبه مع كثرتهم ، والمخالفون له ، ولا كذلك الأخفش .

ولو سُلِّم فهما يشهدان بالإثبات وهو يشهد بالنفى ، والمثبِتُ أولى بالقبول من النافى ؛ لأنه إنما ينفى لعدم الوجدان ، وأنه لا يدل على عدم الوجود إلا ظناً ، والمثبت يثبت الوجدان وأنه يدل على الوجود قطعا .

وأيضا لو لم يدل على أن المراد مخالفة المسكوت عنه للمذكور فى الحكم لما كان لتخصيص المذكور بالذكر فائدة ؛ إذ الفرض عدم فائدة غيره واللازم باطل ، لأنه لا يستقيم أن يثبت تخصيص آحاد البلغاء بغير فائدة ، فكلام الله ورسوله أجدر[١٤] .

ومعنى ذلك أن الدلالة تؤخذ من داخل اللغة لا من شىء خارج عنها ؛ لأن دليل إثبات المفهوم هو اللغة لا الشرع أو العرف العام ، وكأن اللغة أشد ما تكون ظهوراً حين تختفى ، وأقوى ما تكون سفوراً حين تحتجب .

وهذه الدلالة هى بعينها ما يطلق عليه فى النظرية Signification خلافا للدلالة الوضعية ، فهى دلالة منطقية مناطها ما فى الذهن والخارج ، ولا سبيل معها إلى السيميوطيقا ، لأنها أدخل فى اللغة ، ولذلك كان من الخطأ التماسها عند المعتزلة أو من لف لفهم من المتكلمين والبلاغيين الذين غرقوا إلى آذانهم وأغرقوا اللغة معهم فى المقولات المنطقية والعقلية ، وكان الوجود اللغوى عندهم بمقتضى الوضع تاليا لما فى الذهن ووجود الأعيان .

ولا معنى للقول بالوضع وما ترتب عليه من حقيقة ومجاز إلا تجميد اللغة والوقوف بها عند المعنى الواحد الذى وضعت الألفاظ بإزائه ، سواء كان الصور الذهنية أو الماهيات الخارجية ؛ فهذا المعنى ثابت لا يختلف ولا يتغير ، واختلاف الطرق الدالة عليه من مجاز واستعارة وكناية لا يوجب اختلافاً وتغيراً فيه بالزيادة والنقصان ؛ لأن اللفظ لا تأثير له فى المعنى إيجاداً ولا زيادة كما أنه لا تأثير لغيره . والدلالة آلية لا تخرج عن كونها دلالة على تأكيد الإثبات فى المجاز المرسل والكناية ، ودلالة على الاتحاد فى الحقيقة المستلزمة للاتحاد فى الوصف ، كالشجاعة وغيرها .

وشتان بين هذا الموقف وموقف النقد اللغوى الذى لا يرضى وهو يتعاطى البيوطيقا بصياغة لأبنية المعنى Structuration Semantique من خارج لغة النص الذى يتناول شفرته بالكشف عنها والبيان ليخرج من القراءة الغضة بلغة جديدة غير اللغة ، وأشياء جديدة غير الأشياء . وبغير ذلك تفقد السيموطيقا علة وجودها على ما قد

يغرى به أخذ الدلالة فيها مأخذ الدلالة الوضعية كما استقرت عليه فى البلاغة ، أو مأخذ الدلالة السيميولوجية . والسميولوجيا ــ على ما حدّها سوسير ــ هى العلم الذى يدرس (الأدلة) فى نطاق الحياة الاجتماعية ، وكلتاهما لاوجه فيها لتلاقى الدال والمدلول وتطابقهما على نحو ما يكون فى الدلالة السيميوطيقية .

واللفظ الذى يساق لتصوير ماهية هذه العلاقة فى نظرية العلامة عند سوسير هو التحكم ، وتوصف فيقال علاقة تحكمية arbitraire بمعنى أنه لا مناسبة فيها بين الدال والمدلول أو اللفظ والمعنى .

وهذه الترجمة وإن كانت صحيحة فى ظاهر الأمر على ما يؤخذ من المعاجم فاللفظة من النبوّ بمكان ، شأنها شأن الاعتباطية التى شاع استعمالها أيضاً . دون مراعاة للمعنى الذى ينبغى أن نحمل عليه لفظة arbitraire حتى تتسق مع سائر العناصر فى النظرية على نحو ما فعل بنفنست [١٥] عند تصديه لها بالتفسير والبيان .

وقد يبدو فى كلام سوسير ــ كما ذكر بنفنست ــ شىء من التناقض ، حيث يصرح بأن العلامة لا تجمع بين الشىء والاسم بل بين الفكرة والصورة ، ولكنه يؤكد بعد ذلك بقليل أنه ليس لها بالمدلول صلة طبيعية فى الواقع ، ومن ثم كان وصفها بما وصفت به ، وهو تسلسل أخل به وشوهه ــ على حد قول بنفنست ــ لجوء سوسير الخفى الكامن فى اللاوعى إلى طرف ثالث لم يتضمنه التعريف الذى استهل به كلامه واقتصر فيه على الدال والمدلول ، وهو الشىء الذى فى الخارج .

ويظهر ذلك ظهوراً بينا فى الأمثلة التى ساقها للتدليل على ما ذهب إليه ؛ إذ يقتصر فيها على ذكر الدال والمدلول تارة ، ويقحم الشىء بطريقة ملتوية تارة أخرى ، كأن يمثل للصورة الأولى بفكرة (الأخت) ، التى لا علاقة لها بالدال (أخ ت) ، دون أن يشير إلى حقيقتها القائمة فى الخارج ، وحين يتعرض فى الصورة الثانية للفرق بين b-ö-f فى الفرنسية و o-k-s فى الإنجليزية لايجد بدا من أن يقول إنهما يطلقان على حيوان واحد بعينه (هو الثور فى العربية) .

وفى ذلك ما فيه من الإخلال بمبدأ الصورية فى اللغة وما ينبغى توخيه فى علم اللسان من البحث فى الصور اللغوية التى يتألف منها موضوعه ، مما يقتضى بالضرورة عدم التعرض بالذكر للحيوان المتعين . فما يطلق عليه التحكم إنما يظهر بالنظر إلى العلاقة بين böf و oks ، والحقيقة الواحدة التى يدل كل منهما عليها .

ولكن من الضيم لسوسير أن يحمل ذلك على أنه قصور فى النقد ؛ فهو إنما يعبر عن روح العصر فى أواخر القرن التاسع عشر ، وما عول عليه من تدليل لا يخرج عن كونه سمة من سمات الفكر التاريخى الذى يقوم على النسبية والبحث المقارن ، فالقول بأن العلامة اللغوية (تحكمية) لأن الحيوان الواحد يطلق عليه اسم فى بلد آخر واسم آخر فى بلد هو بمنزلة القول بأن الحزن يرمز له باللون الأسود فى أوربا واللون الأبيض فى الصين .

ومن ثم يتبين ما فى لفظ التحكم من النبو كما قدمنا ؛ لأنه حين يساق فى معرض التدليل والاحتجاج لرأى أو مذهب ينصرف الذهن معه إلى أنه لا وجه له ، وأن صاحبه يعتسف القول اعتسافا ؛ وهذا مما يبرأ منه سوسير ، بدليل ما ذكره فى مواضع أخرى ، كما تبرأ منه العلامة .

فالأمر ــ كما أشار بنفنست ــ على خلاف ما قد يتوهم من قطيعة بين الدال والمدلول لأنها علاقة ضرورية يوجبها الحدس الفطرى وما يشعر به المتكلم مما لا سبيل إلى إنكاره ؛ فكلما استثير أحدهما استثير الآخر ، وتنزل فكرة الشىء منزلة الروح من الصورة الصوتية ، وكما أن النفس لا تحتضن الصور الجوفاء فهى أيضا لا تحتضن المعانى المجردة من الأسماء .

وسوسير يصرح بأن الفكر الإنسانى لا يعدو أن يكون كتلة لا شكل لها ولا تمايز بين أجزائها ، وينقل إجماع الفلاسفة واللغويين على أننا لا نقدر ، إذا نحن لم نلجأ إلى (العلامات) ، على التمييز بين فكرتين بطريقة واضحة مطردة ، والفكر وحده أشبه بسديم لا حدود فيه لشىء ما ، فالأفكار القائمة سلفا لا وجود لها ، ولا تمايز لشىء منها قبل ظهور اللغة . ويقابل ذلك ــ وهذا ما يقتضيه المنطق ــ أن النفس لا تحتضن من الصور الصوتية إلا ما كان دعامة أوسنداً لتمثيل ما تريد ، وإلا اطرحته ، لأنه بالنسبة لها كالمجهول والغريب .

وهو أيضا يشبّه اللسان بورقة ، الفكر أحد وجهيها ، والصوت هو الوجه الآخر ؛ وكما أنه لا سبيل إلى تجزئة الوجه دون تجزئة الظهر فى الورقة ، لا سبيل كذلك إلى فصل الصوت عن الفكر ولا الفكر عن الصوت فى اللسان ؛ ولا يصل الإنسان إلى ذلك إلا بنوع من التجريد الذى يؤدى إما إلى علم نفس محض ، أو إلى علم أصوات محض .

وهذا الذى ذكره عن اللسان يصدق على العلامة اللغوية من حيث تظهرُ فيها خصائص اللسان .

فأين التحكم بعد كل ما تقدم ؟ ألا يغرينا ذلك بالعدول عن هذه اللفظة إلى أخرى تناسب السياق ؟ أو ليس الاصطلاح وما يجرى مجراه أحق منها بالمعنى وله فى علوم العربية تاريخ طويل ؟

والاصطلاح وإن كان أحد مذهبين فى بيان أصل اللغة والآخر التوقيف والإلهام من الله تعالى ، وفى نصرة كل منهما تساق حجج أكثرها كلامية ، فهو أيضا صيغة لبيان طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى وأنها ليست بالعلاقة الضرورية بل هى تدخل فى حيز الإمكان .

وفى هذا يقول ابن سينا[١٦] إنه سواء كان اللفظ أمراً ملهماً وموحى عُلِّمه من عند الله تعالى معلم أول ، أو كان الطبع قد انبعث فى تخصيص معنى بصوت هو أليق به ، كما سميت القطا قطا بصوتها ، أو كان قوم اجتمعوا فاصطلحوا اصطلاحاً ، أو كان شىء من هذا قد سبق فاستحال يسيراً يسيراً إلى غيره من حيث لم يشعر

به ، أو كان بعض الألفاظ حصل على جهة والبعض الآخر حصل على جهة أخرى ، فإنها إنما تدل بالتواطؤ ، أعنى أنه ليس يلزم أحداً من الناس أن يجعل لفظا من الألفاظ موقوفا على معنى من المعانى ولا طبيعة الناس تحملهم عليه ، بل قد واطأ تاليهم أولهم على ذلك وسالمه عليه ، بحيث لوتوهمنا الأول اتفق له أن استعمل بدل ما استعمله لفظاً آخر موروثا أو مخترعاً اخترعه اختراعا ولقّنه الثانى ، كان حكم استعماله فيه كحكمه فى هذا ، وحتى لو كان معلم أول علم الناس هذه الألفاظ ، وإنما صارت إليه من عند الله تعالى وبوضع منه أو على وجه آخر كيف شئت لكان يجوز أن يكون الأمر فى الدلالة بها بخلاف ما صار إليه لو وضعه ، وكان الغناء هذا الغناء .

« فالدلالة بالألفاظ إنما استمر بها التعارف بسبب تراض من المتخاطبين غير ضرورى حتى إنه وإن فرضناه بحسب المعلم الأول ضرورياً من عند الله أو من جهة أخرى ، فإنه بحسب المشاركة اصطلاحى . فإن قبول الثانى من الأول إنما هو بأن قال له الأول أن كذا يعنى كذا ، أو فعل فعلا يؤدى إلى مثل هذا التوقيف ، وما أشبه ذلك ، فواطأه عليه الثانى والثالث من غير أن كان يلزمهم أن يجعلوا ذلك اللفظ لذلك المعنى ، وأن يجعلوا لفظا بعينه لمعنى بعينه لزوما ضروريا ، بل كان يجوز أن يقع مثل ذلك التنبيه من المعلم الأول لهم على لفظ آخر ، فلذلك جاز أن تكون دلالات الألفاظ مختلفة » .

ألا يمكن أن يكون هذا الاختلاف مدخلا لما يتطلع إليه النقد الحديث من تعدد القراءات ، وماذا عسى أن يكون تعدد القراءات إلا أثرا لتعدد الكتابات كأن الكاتب واضع جديد للغة جديدة ؟!

ولسائل أن يسأل أين يقع هذا مما نحن فيه من الكلام عن طه حسين وما بعد طه حسين والجواب لا يخرج عن الاستطراد الذى عرضنا فيه للمواضعات وما وراء المواضعات .

ونعنى بما وراء المواضعات ما جعلها ممكنة بحكم الضرورة ؛ وهنالك نلتقى بطه حسين إذا نحن عولنا على تفسير كلامه التفسير الصحيح . والتفسير الصحيح لكتابة يقاس بمدى قدرة ما تحمله من إمكانات جديدة تفضى بها إلى ما وراءها .

وإذا كنا قد أردنا أن نبين فى كلامنا على المواضعات أنها إذا انتزعت من سياقها الفكرى فقدت دلالتها وأدى ذلك إلى الخلط فى المفاهيم ، فإن تحرير القول فيها بحيث تتمحض لمطالب النقد الجديد لم يكن ليتأتى إلا بالاعتداد بالظاهرة اللغوية ، فلا معنى للعلامة أو الدليل والدلالة السيموطيقية فى شريعة النقد الجديد إلا بتقديم الظاهرة اللغوية فى الوجود على ما يقابلها من الخارج ، وإلا عدنا إلى حكم النقد القديم والبلاغة القديمة .

وحَسْبُ طه حسين أنه لم يكن بمنأى عن الظاهرة اللغوية أو الأدبية ؛ فقد أدار عليها كلامه فى أكثر من موضع ، وإن كان قد تناولها فى السياق الفكرى لعصره . ومآخذه على العقاد فى التحليل النفسى للأدب أشهر من أن تذكر ، ولا تحتاج منا إلى بيان . وإنما نقف عند نقده لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس لأنه بسبيل مما نحن فيه.[١٧]

قال : ولا على أن أكون من المدرسة القديمة أو من المدرسة الجديدة ، فهذا كله كلام يقال ، ولم يخدعنى الكلام عن دقائق الأشياء قط ، وبعد هذا كله أحب أن أسأل هؤلاء السادة أن يتفضلوا فيبينوا لى فى وضوح ، وفى كلام يفهمه مثلى من أوساط الناس ، ما عسى أن يكون مضمون الأدب هذا ؟ أهو المعانى أم الحقائق المادية والمعنوية التى تنعكس فى هذه المعانى ؟ما الذى يجدونه فى شعر مايكوفسكى حين يمجد الصناعة ؟ أيجدون المصانع وأدواتها أم يجدون صور هذه الصناعة والأدوات وصور إنتاجها وصور الآثار التى يحدثها هذا الإنتاج فى الحياة الاجتماعية ؟ أليسوا يحمدون هذه الصور حين تحسن التأدية للحقائق الاجتماعية والدلالة عليها ؟ وهذه الصورة ما هى ؟ أمادة هى أم معنى ؟ فإن تكن مادة ؛ فكيف يتاح لهذه المصانع الضخمة وهذه الأدوات الثقال وهؤلاء العمال ورؤسائهم ومهندسيهم ومديريهم وما ينتجون ، وهؤلاء الناس الذين لا يحصون والذين يتقدمون بثمرات هذا الإنتاج ؛ كيف يتاح لهذا كله وهؤلاء الناس كلهم أن يجمعوا أشخاصهم وأعيانهم بين دفتى كتاب ؟ وإن تكن صورا ففيم الأخذ والرد والجدال الذى لا يغنى فى أن نسميها صورا أو نسميها معانى ؟

وهل هذا إلا مصير اللغة مع الإنسان ومصير الإنسان مع اللغة ، كتب عليه أن تند عنه وتتوارى فى خضم الأشياء وهى التى تدل عليها ؟ فالأشياء بغير الأسماء فى حكم العدم ،والأسماء هى التى تضفى عليها الوجود .

أليست هذه حقيقة الحقائق فى النقد قديمه وحديثه على السواء .

الهوامش :

(١) نازلي إسماعيل حسن ، تأملات ديكارتيه ، ص ٧٨ ، دار المعارف ــ القاهرة .

(٢) طه حسين ، في الأدب الجاهلي ص ٨ . دار المعارف ، القاهرة .

(٣) في الأدب الجاهلي ، ٤٨ .

(٤) العقاد ، رجعة أبي العلاء ، ص ١٢ .

(٥) طه حسين ، فصول في الأدب والنقد ، ص ٢٤ .

(٦) بسطنا هذه المسألة في كتابنا التركيب اللغوي للأدب ، ص ٨١ ، ط ٢ ، دار المريخ ، الرياض .

(٧) طه حسين ، حديث الأربعاء ٢ / ٥٢ .

(٨) عباس العقاد ، يوميات ٢/١٠ .

(٩) أبو الطيب اللغوي ، مراتب النحويين ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، ص ٣٩ ، مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، القاهرة .

(١٠) العمدة لابن رشيق ، ٢/١٠ .

(١١) طه حسين ، مع المتنبي ٣٧٥ .

(١٢) شروح التلخيص ١/٢٧٤ وما يليها ، ط السعادة ــ القاهرة .

(١٣) **Paniel Delas Y Jaques Fillolet, Linguistique** et Poetique p. 4 Larousse uiniversitaire, Paris .

(١٤) شرح العضد على ابن الحاجب ٢/١٧٣ ــ ١٧٥ ، ط . بولاق ١٣١٦ هـ .

(١٥) E. Benveniste: Problemes de Linguistique génèrl, 1,52 —54, ed. Gallimard, 1966 .

(١٦) ابن سينا : كتاب العبارة (الشفاء ــ المنطق) تحقيق محمود الخضيري ، ٣ ، ٤ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ القاهرة .

(١٧) خصام ونقد . ص ١٠١ ، ط ١١ ١٩٨٢ .



سيرة العقاد الذاتية المبعثرة

على شلش

لم يكتب العقاد سيرة ذاتية بالمعنى الدقيق للكلمة ، ولكنه لم يبد عداء للسيرة من أى نوع ، مثلما فعل معاصره الإنجليزى ت . س . إليوت ؛ فقد كان الأخير يكره السيرة ـ عامة أو ذاتية ـ عن مبدأ . وكان المبدأ أن الأدب منفصل عن شخصية صاحبه ، إن لم يكن هروبا منها ـ على حد قوله . ولكن العقاد كان ـ على العكس من هذا ـ يعتقد أن الأدب وثيق الارتباط بشخصية صاحبه ، وأنه مرآة لهذه الشخصية ، كما أوضح فى كتابه عن ابن الرومى . ومعنى هذا أنه لم يكن يكره السيرة أو كتابتها . بل إنه شغل نفسه بسير العظماء ، فكتب سيراً لبعضهم ودراسات لشخصية بعضهم الآخر . ومع ذلك لم يكن هو نفسه صاحب شخصية بسيطة من النوع البواح ، الذى يفضى بمكنونه إلى الغير ، إلا فى شعره . ولهذا لم يقبل على كتابة سيرة ذاتية لنفسه ، فى الوقت الذى ازدهرت فيه السيرة الذاتية عند ألمع أبناء جيله ، مثل طه حسين وأحمد أمين وسلامة موسى ومحمد حسين هيكل وميخائيل نعيمة .

وإذا كان هيكل قد كتب سيرته الذاتية السياسية فى كتابه « مذكرات فى السياسة المصرية » ، فقد كان أقصى مافعله العقاد هو أنه استجاب لدعوة صحفية ـ إذا صح التعبير ـ لكتابة فصول عن أطوار حياته الثقافية بشكل عام . ومن هذه الفصول المتفرقة جمع طاهر الطناحى ـ صاحب الدعوة ومدير تحرير مجلة « الهلال » ـ كتابين أصدرهما عقب وفاة العقاد مباشرة ، هما : « أنا » ، و« حياة قلم » . ومع ذلك كان العقاد نفسه قد أصدر فى عام ١٩٣٧ كتابه « عالم السدود والقيود » ، الذى روى فيه بعض أحوال ذلك العالم الذى استضافه بقوة القانون فى عام ١٩٣٠ . ولكن العقاد لم يرو فى هذا الكتاب شيئا ذا بال عن تجربته الشخصية فى السجن بمقدار ماروى عن عالم السجن ونزلائه وأخلاقه . وكان قد أصدر أيضا روايته الوحيدة « سارة » فى العام التالى ، ١٩٣٨ . وفيها ـ كما أشار كثير من الباحثين ـ تصوير لتجربة ذاتية فى الحب ، وعلاقة معينة بامرأة مغمورة اسمها أليس ، وطرف من علاقة أخرى بامرأة مشهورة ، هى مى زيادة .

غير أن العقاد لم يصور هاتين فى « سارة » وحدها ، وإنما صورهما ـ كما صور غيرهما ـ فى أكثر من ديوان من دواوينه الشعرية العشرة ، ولا سيما فى دواوينه الخمسة الأخيرة ، وهى على التوالى : وحى الاربعين ، هدية الكروان ، عابر سبيل ، أعاصير مغرب ، بعد الأعاصير . وقد صدرت فى المدة من ١٩٣٣ إلى ١٩٥٠ . ولو أننا حاولنا تطبيق فكرته حول انعكاس حياة الشاعر على شعره ، التى طبقها على سواه ، ابتداء من ابن الرومى إلى أبى نواس ، لوجدنا هذه الدواوين الخمسة ناطقة بكثير من تفصيلات علاقاته النسائية بوجه خاص ، مما لم يشر إليه فى أى كتاب آخر من كتبه النثرية .

وفى عام ١٩٤٥ أصدر العقاد كتابا صغيرا بعنوان « فى بيتى » ، جعله نوعاً من السيرة الذاتية لحياته فى البيت ، بين الكتب ، ومع القراءة والكتابة ، وضمنه مادة سيرية لا غنى عنها فى فهمه وتقديره . ثم أصدر فى عام ١٩٦٣ كتابا صغيرا آخر ـ أكبر قليلا من سابقه ـ بعنوان « رجال عرفتهم » . وكان قد نشر محتوياته منجمة منذ أواخر الخمسينيات . وفيه رسم صوراً قلمية ـ من واقع خبرته الشخصية ـ لعدد من رجال عصره ونسائه فى مجال الفكر والكتابة . وسمى هذه الصور « تعليقات » ، ولكنه أضاف إليها علاقاته الشخصيةوذكرياته

بهؤلاء الأعلام ، مثل محمد فريد وجدى ، ويعقوب صروف ، ومحمد رشيد رضا ، ولطفى السيد ، ومحمد المويلحى ، وجميل صدقى الزهاوى ، ومى زيادة . وفى هذه الصور التعليقية التى رسمها لهم مادة تتعلق بسيرته مهمة ولا غنى عنها أيضا فى فهمه وتقديره .

تبقى بعد ذلك أسفاره ورحلاته التى لم يعتن بجمع ما كتبه عنها . وقد أصدر ابن أخيه ــ بعد وفاته ــ كتابا بعنوان « مع عاهل الجزيرة العربية » ، جمع فيه ما كتبه عن رحلته إلى السعودية فى عام ١٩٤٦ وتجربته فى العمرة وبيت الله الحرام . وجمع طاهر الطناحى بعض مقالاته التى كتبها عن رحلته إلى فلسطين فى عام ١٩٤٥ ، وضمها إلى كتاب « حياة قلم » عند طبعه فى عام ١٩٦٤ . أما مقالاته الأخرى عن رحلته إلى الشام فى الثلاثينيات ورحلته إلى فلسطين عام ١٩٤٠ فلا زالت قابعة فى طوايا الصحف والمجلات .

وهكذا بعثر العقاد سيرته الذاتية ، ولم يعتن بالتفرغ لجمع موادها المتناثرة ، أو إعادة نظمها فى خيط واحد . ومع ذلك يظل كتاباه « أنا ــ حياة قلم » أهم هذه المواد وأكثرها تنسيقا وشمولاً ، بالرغم مما أضافه الطناحى إلى أحدهما من مقالات لا دخل له بها ، كما حدث فى كتاب « حياة قلم » ، الذى لم يكن بحاجة إلى الفصول الثلاثة الأخيرة عن الدين والفلسفة والشعر العربى والأدب والفن ورحلة فلسطين .

■ أنا . . أولا وأخيراً

يصور العقاد فى كتاب « أنا » ــ وهو عنوان مطابق لنزعته الفردية الأنوية ــ أطوار حياته المختلفة ، مع مناقشة ما علق بهذه الحياة من بشر وعادات وأساتذة وخصال شخصية ونوادر ، حتى سن السبعين .

ومع أنه سجل فى بطاقته الشخصية أنه مولود فى أول يوليو ١٨٨٩ ، فيبدو أن هذا التاريخ متأخر عن تاريخ ميلاده الحقيقى ثلاثة أيام ، وأن أباه سجله متأخرا على هذا النحو كعادة أبناء عصره ، أو تيمناً بمستهل شهر جديد . فالتاريخ الذى يثبته العقاد هنا هو ٢٨ يونيو ١٨٨٩ ، وهو الأصدق على أى حال .

وكان أبوه موظفا صغيرا فى أسوان ، حيث ولد . وكانت أمه ــ التى يتحدث عنها بإعجاب وحب ــ كردية الأصل ، موفورة التقى ، تكره الأوراق والشهرة ، علمته الانطواء ، وورث عنها كثيراً من خصاله ، ما عدا القصد فى النفقة وتدبير المال على حد تعبيره . وقد رحل عنها أبوه ، وهى فى عنفوان شبابها ، فأكملت مهمته مع تربية الأولاد ، وعاشت حتى عام ١٩٥٥ ، دون أن ينقطع العقاد عن زيارتها ، كل عام تقريبا ، بعد أن شد رحاله إلى العاصمة فى عام ١٩٠٤ وهو فى الخامسة عشرة . وكان تعلقه بهذه الأم القوية الشخصية من أسباب عزوفه عن الزواج فى الغالب ؛ فقد قال لها ذات مرة : « لو وجدت لى زوجة مثلك تزوجت الساعة »[1]

ومع أن أباه لايحتل هذه المكانة فى الكتاب ، ولا هو أثّر فيه كما أثرت أمه ، فقد وفر له أسباب التعليم والقراءة منذ صغره ، وألحقه بالمدرسة الابتدائية حتى نال إجازتها فى عام ١٩٠٣ ، وهى سن عادية فى ذلك العصر على أى حال . ولكن العقاد لايذكر سر تأخره فى إنهاء تلك المرحلة . ومع ذلك كان لبعض مدرسيه أثر كبير فيه ، ولا سيما مدرس العربية والتاريخ ، الذى كان يشجع تلامذته على الابتكار وحب الوطن وتاريخه ، ومدرس الحساب ، الذى كان يتحدى هؤلاء الصغار بالمسائل الصعبة ، فضلا عن رجل أزهرى من تلامذة الأفغانى وزملاء محمد عبده ، كانت داره صالونا أدبيا مرموقا فى أسوان ، ومنه عرف العقاد النهم إلى المعرفة وحب الأدب والتعلق بالشعر . وفى تلك الأونة زار محمد عبده أسوان ، فزار مدرستها ، وأطلعه مدرس العربية على كراسة العقاد فأعجب بها ، وتنبأ له بمستقبل مرموق فى الكتابة . وكانت كلمة « الأستاذ الإمام » ــ كما كان يطلق على محمد عبده ــ حافزه إلى الكتابة ، ولكنها كانت ولا ريب ــ كما يقول ــ حافزا قويا بين الحوافز الكبرى ، وجاءت بعد عزيمة سابقة فأعانتها ، ودفعت عنها عوارض التردد والإحجام ، على حد تعبيره . ومن إعجابه بمحمد عبده نشأ إعجابه بأستاذه الأفغانى وتلميذه الآخر سعد زغلول ، كما نشأت خطته فى السياسة الوطنية كما يسميها .

غير أن أساتذته كانوا جميعا ممن اختارهم بنفسه على حد قوله ، فيما عدا الشيخ الجداوى ، صديق والده ، وزميل محمد عبده . وكان لتشجيع هؤلاء له ، ومواتاة الظروف المحيطة ، فضلا عن استعداده الشخصى ، أبلغ الأثر فى تعلقه بحرفة الكتابة فى سن مبكرة . لقد نظم الشعر فى الحادية عشرة ؛ ويبدو أن ميله إلى الانطواء شجعه على هذا النظم . ومع أنه يرد هذا الميل إلى الوراثة عن أمه ، فهو يذكر أن وباء الهواء الأصفر هاجم بلدته وهو فى السابعة فركن إلى الانطواء والعزلة . ولكن هذا سبب ضعيف للانطواء ، ربما يعادل فى ضعفه سبب الوراثة . فالميل إلى الانطواء لا يمكن تفسيره بسهولة ، بمعزل عن البيئة والتربية .

ومن اللافت للانتباه فى تكوين العقاد فى تلك الحقبة وما تلاها أن ذاكرته كانت قوية إلى درجة الحدة ؛ بل إنه يسمى الذاكرة « الملكة المستبدة » ، فهو يذكر وقائع واحداثا ترجع الى سن الثالثة . وكذلك يلفت الانتباه إقباله النهم الباكر على المعرفة وإرضاء الفضول ، ففى طفولته كون لنفسه مكتبة خاصة من قروشه المعدودة ، وتابع الطير والحيوان بالمراقبة والدراسة ، وتحدى أبويه وأهله فى الحد من حريته وفضوله ، وتوزع اهتمامه بمستقبله على الانخراط فى سلك الجندية لمحاربة الاحتلال ، ودراسة علوم الزراعة والحيوان ، لأن أسوان كانت فى طفولته ميدانا لحركة الجنود المصريين والسودانيين والإنجليز ، مثلما كانت مشتلا للزهور والنبات ، وملاذا للطيور المهاجرة . كما انتفع بأسوان ــ مشتى سياحياً ــ فى قراءة الكتب الإنجليزية التى كان يأتى بها السياح ، أوكانت تباع لهم فى المدينة الصغيرة الوادعة .

فى عام ١٩٠٤ جاء العقاد إلى القاهرة ، دون أن نعرف سراً لمجيئه الحقيقى ، ولكن يبدو أنه جاء بحثا عن الاستقلال ولقمة العيش وفرص الحياة من الكتابة . وكان قد جرب فى طفولته وصباه أن يقلد صحيفة « الأستاذ » لعبد الله نديم ، فأنشأ صحيفة باسم « التلميذ » ، وطبعها بالطريقة البدائية على « البالوظة » ، ليقرأها هو وحفنة من زملائه فى المدرسة . ومع أن افتتاحيتها كانت بعنوان « لو كنا مثلكم لما فعلنا فعلكم » ، وهى معارضة لمقال النديم المشهور بعنوان « لو كنتم مثلنا لفعلتم فعلنا » فلم يكن معجبا بالنديم قدر إعجابه بأستاذه الأفغانى وزميله محمد عبده . وفى ذلك يقول :

« أحسبنى لم أفضل الأستاذ الإمام محمد عبده على صاحبنا

> النديم إلا لسبب من جملة أسباب ترجع إلى هذا المزاج (الجدى) ؛ فإن وقار محمد عبده هو القدوة التى أرتضيها حين أنظر إلى النديم فيظفر منى بالثناء ، ولا يظفر منى بالاقتداء.»[٢]

وقال العقاد عن حرفة الأدب التى أدركته مبكراً :

> « منذ بلغت سن الطفولة ، وفهمت شيئا يسمى المستقبل ، لم أعرف لى أملاً فى الحياة غير صناعة القلم . ولم تكن أمامى صورة لصناعة القلم فى أول الأمر غير صناعة الصحافة »[٣]

وأعتقد أن كلمة « الطفولة » هنا زلة قلم ؛ فهو يذكر فى كتابه « أنا » أنه أراد أن يصبح جنديا مرة ، وعالما زراعيا مرة أخرى ، فكيف أراد أن يصبح كاتبا منذ بلوغ سن الطفولة ، والطفولة هى ما نبدأ به ؟ الأصح إذن أنه فكر فى ذلك منذ بلوغ سن الصبا .

يبدو أن الأمل شىء والواقع شىء آخر على أى حال . فقد خاب أمل العقاد فى الاشتغال بالكتابة والصحافة فور مجيئه إلى القاهرة . ويبدو أيضا أن رغبته فى الحياة بالعاصمة أو قريبا منها هى التى دفعته إلى قبول أول عمل يعرض عليه . فقد عمل بالقسم المالى بمديرية الشرقية ، وكان عليه أن يعيش بعاصمتها ، مدينة الزقازيق . ومن هذه المدينة الصغيرة القريبة من القاهرة ، ومن راتبه الشهرى البالغ خمسة جنيهات ، راح يتردد على القاهرة مرة كل أسبوع أو أسبوعين لمشاهدة مسرحيات الشيخ سلامة حجازى ، والبحث عن الكتب الأدبية القديمة بحى الأزهر . ولم يطل به العهد فى تلك الوظيفة الصغيرة ، فسرعان ما استقال ، وقرر إصدار صحيفة فى القاهرة ، واختار لها اسم « رجع الصدى » ، ولكنه سرعان ما عدل عن هذا المشروع عندما تبين له أن تمويل الصحف وقتها كان يقوم على الاشتراكات إن لم يقم على الإعانات ، وأن تحصيل الاشتراكات عملية أقرب إلى الاستجداء .

وفى عام ١٩٠٨ قرأ إعلانا باحدى الصحف عن وظيفة محرر لصحيفة يصدرها محمد فريد وجدى باسم « الدستور » . وكانت تلك القطرة أول الغيث ، فراسل وجدى ، ثم قابله ، وفاز بالوظيفة ، وعمل معه منذ العدد الأول للجريدة . ومع أن الصحيفة وصاحبها كانا من رعايا الحزب الوطنى ومحبى زعيمه مصطفى كامل فإنهما لم يلزما العقاد بحب الحزب أو زعيمه ؛ فقد كان هو نفسه غير معجب بمصطفى كامل وسياسته العثمانية ، ولكنه أعجب بوجدى وموضوعيته ، واستمر معه فى تحرير الصحيفة بدافع هذا الإعجاب . ولم يكن بالجريدة سواهما ، فضلاً عن المتطوعين - من الخارج - بالكتابة والترجمة .

■ متاعب وانطواء :

فى هذه الجريدة استقر العقاد بعيداً عن الوظائف الحكومية بعد استقالته ، وخبَرَ مهنة الصحافة من الداخل ، وتعرض للصعود والهبوط المفاجئين فى أية صحيفة وقتها ، بل رأى محررها فريد وجدى وهو يبيع كتبه « بثمن يضارع ثمن وزنها من الورق ليؤدى مرتبات الموظفين والعمال » - على حد تعبيره[٤] . وكانت الصحف وقتها تصدر بعد الظهر ، لا فى الصباح ، ولا تصل إلى أبعد من القاهرة والإسكندرية ، ولا توزع إحداها أكثر من ٥٠٠٠ نسخة ، ولا تجد إقبالا من المعلنين ، ولا تعول إلا على البيع والاشتراكات والمصروفات السرية - « الإعانات السرية » كما يسميها - من الجهات الحكومية وغيرها ؛ وهو ما يسميه خبراء الإعلام الإنجليز باسم « الرشوة » . ومع هذا كله استطاع العقاد أن يحقق بعض أمانيه ؛ فها هو ذا دخل الصحافة من باب الأدب ، وها هو ذا يصبح قريبا من مصادر الأفكار والشخصيات التى أعجب بها أو سمع عنها فى بلدته . فقد عرف أحمد لطفى السيد ، ونشر أول مقال له بجريدته « الجريدة » فى عام ١٩٠٧ ، وعرف سعد زغلول وأجرى معه « أول حديث لصحفى مصرى مع أحد الوزراء المصريين » - على حد تعبيره - فى عام ١٩٠٨[٥]

ومع أن الصحافة أتاحت له فى تلك الحقبة أن يقترب من الصفوة ، فإنها لم تخلصه من فقره ، ولا عصمته من الحاجة إلى المال فى المدينة الكبيرة . ومع أن راتبه الحكومى زاد جنيها واحدا هنا ، فقد اضطر إلى تعلم مهنة التلغراف فى أثناء عمله الصحفى ، واعتمد على ساقيه وقدميه فى التنقل ، وسكن غرفة علوية بسطح أحد البيوت بحى حدائق القبة ، أى فى ضواحى القاهرة ، وأعطى دروسا خصوصية لتاجر أقمشة حتى يكفيه الكساء ، واشترى حلتين قديمتين وكتبا إنجليزية أرخص مما تباع به فى لندن لأنها طبعت فى ألمانيا . وبدأ يقلد الكتاب الإنجليز فى التوقيع على مقالاته بالأحرف الأولى (ع . م . العقاد) ، فراح الناس يتندرون عليه ويقولون عنه « عم العقاد » . وكان يقضى اليوم فى غرفته أحيانا على وجبة واحدة من الخبز والجبن أو الخبز والفول ، ويقرأ فى الليل على شمعة أو مصباح ذى فتيل ، ولا يسلم من الشائعات كأى أعزب يعيش بين أسر متزوجة . فهذه فتاة تخطبه لنفسها دون علم منه ، وترسل له صاحبتها لتعلمه بالنبأ ، فيردها بأنه لا يستطيع أن يعول سوى نفسه . وتلك أخرى على غير دينه ، ترشحها الشائعات زوجة له فلا يملك إلا التكذيب والمزيد من الانطواء . وفى الوقت الذى يزحف فيه جو الحرب العالمية الأولى على الحياة والصحافة ، ويهدد الرقابة والبطالة معاشه ، لا يملك إلا أن يبيع كتبه ليعيش على ثمنها ، حتى نفدت جعبته تماما ، فاقترض أجرة السفر إلى أسوان ، وعاد إلى مسقط رأسه .

فى أسوان شعر بوطأة الحاجة ، وضرورة المال ، واليأس من معنى الحياة وغايتها معا . وعكف على قراءة الفلسفة المادية ومذهب النشوء والارتقاء ، فقاده هذا إلى تأليف أول كتاب فى حياته ، وهو « خلاصة اليومية » ، وكأنه أراد أن يختم حياته بهذه الخلاصة التى استخلصها من دفاتر السنوات الثلاث التى قضاها فى القاهرة . وبعث بالمخطوطة إلى صديق له بالعاصمة ، غير مؤمل فى نشرها ولا فى الحياة سواء بسواء . ولكن الصديق طبع الكتاب فنفدت نسخه الألفان فى أقل من ستة أشهر ، فزاد عجب العقاد من كتاب ولدته فكرة اليأس من الحياة كما يقول ، وانتعش فى نفسه الأمل ، فعاد إلى القاهرة فى صيف ذلك العام ، ١٩١٢ ، ليبدأ الكفاح مرة أخرى . وتوسط له عبد الرحمن البرقوقى ، محرر مجلة « البيان » وصاحبها ، لدى محمد المويلحى ،

الذى كان مديرا بديوان الأوقاف ، فألحقه الأخير بقلم السكرتارية . وضمنت له هذه الوظيفة الصغيرة الحياة حتى قبيل الحرب ، ولم تمنعه من مكاتبة الصحف من وقت إلى آخر ، وفضح ما يجرى فى الديوان الذى تحول إلى وزارة . وسعى الإنجليز إلى التعاون معه فى صراعهم مع الخديوى ، وفكروا فى توليته تحرير جريدة « المؤيد » ، ولكن صغر سنه حال دون ذلك . ولما توفى صاحب « المؤيد » الشيخ على يوسف ، أغراه خلفه حافظ عوض بالعمل فى الجريدة ، فتولى تحرير صفحتها الأدبية ، وطلق العمل الحكومى .

ولكنه لم يستمر طويلا فى « المؤيد » ، فتركها إثر حادث رشوة وقع ضحيته أحد محرريها ، ومسّه هو شخصيا . فلما لم يرفع حافظ عوض الشبهة عنه استقال وعاد إلى التأليف . ثم اشتعلت الحرب العالمية الأولى ، فعاد إلى أسوان ليعمل ناظراً لمدرسة أهلية بعد نفى ناظرها إلى مالطه بسبب عدائه للإنجليز . ولكن النظارة لم تطل ، لأنه كتب مقالاً — فى ظل الأحكام العرفية — بعنوان « نادى العجول » ، اشتمت منه السلطات الإنجليزية العداء لها ، فهرب العقاد إلى القاهرة ، وصفى المسألة عند المسئولين ، وعمل أربعة أيام رقيبا على الصحف ، ثم غضب عليه الرقيب الإنجليزى العام ، فانتقل إلى التدريس . وفى هذه المهنة المرهقة عرف صديقيه إبراهيم المازنى وعبد الرحمن شكرى . ولكنه لم يكن والمازنى يمكثان طويلاً فى أية مدرسة . وعند نهاية الحرب فى عام ١٩١٨ دعاه عبد القادر حمزة إلى العمل بصحيفة « الأهالى » التى أصدرها فى الإسكندرية .

هكذا كان حظ العقاد سيئا فى جميع الوظائف التى تولاها . فقد عمل بالمديريات من قنا والشرقية والفيوم إلى القاهرة ، وعمل بالتدريس فى أسوان والقاهرة ، ولكنه تصور أن هذا التقلب أفاده كثيرا من العلم بحقائق بلده ومواطن الإصلاح فيه على حد قوله . بل إن مناصرته لحزب الوفد انتهت بالخلاف مع زعيمه مصطفى النحاس عام ١٩٣٥ ، ومناصرته بعدها للهيئة السعدية المناوئة للوفد . وعند هذا الحد تقريبا توقف العقاد فى كتابيه المذكورين عن ذكر بقية تفصيلات حياته . ولكنه لم يتوقف عن سرد ذكرياته وتعليقاته على حياته وخصاله . ففى كتابه « أنا » ذكر أن الكوفية التى لازمته ، مثلما لازمت العصا أو « البيريه » توفيق الحكيم ، كانت من أثر نزلة برد أصابت حنجرته عندما سجن فى عام ١٩٣٠ . ونفى ما كان يقال عنه من أنه متكبر ، متحجر ، لا يضحك ولا يرحم ، يعتزل الناس ، وينطوى على نفسه بين الكتب لا بين الحياة . وقال إنه لايعرف التوسط فى صداقة أو عداوة ، ويحب الأطفال ، ويبكى فى مواضع البكاء حتى من التمثيل المتقن وإنه إذا عومل بالتسامح لا يبدأ بالعدوان ، وإنه يملك حاسة سادسة لا تخطىء ، وإنه وفىّ لأصدقائه أحياء أو أمواتاً وتحدث عن تفضيله قراءة كتب فلسفة الدين والتاريخ الطبيعى والتراجم والشعر على أى كتب أخرى . وأبدى اعتداده بالوقت وقيمته ، والانضباط والنظام فى العمل . وقال إنه كان شيخا فى شبابه ، بل قبل أن يصل إلى سن السابعة ، وإن المقياس الوحيد الذى يقيس به جهده فى حياته هو النهم إلى المعرفة ، وأن قاعدته هى « التوسط بين الإفراط والتفريط » (٦) ، وإنه لو عاد طالبا لتمنى أن يعطى الرياضة البدنية حقها كما أعطى الفن والأدب حقه . وعبر عن اعتداده أيضا بالإيمان بالله والقضاء والقدر . ولخص فلسفته فى العمل بأن « قيمة العمل فيه . وقيمة العمل فى بواعثه لا فى غاياته . وأساس العمل كله النظام »(٧) — وأضاف : « غناك فى نفسك ، وقيمتك فى عملك ، بواعثك أحرى بالعناية من غاياتك . ولا تنتظر من الناس كثيرا . »(٨)

وما أكثر أقوال العقاد ومأثوراته هنا ، كأنه يستخلصها من حياته استخلاصا ؛ فهو يقول على سبيل المثال :

— إما أن تكون الحياة جديرة بأن نحياها ، وإما أن يكون الموت جديرا بأن نموته ، ولاخيار بعد هذا الخيار(٩)

— يسألونك عن الحب ، قل هو اندفاع جسد إلى جسد ، واندفاع روح إلى روح . وتجاوب الحب لا أقرب ولا أعم ولا أقوى من تجاوب العمر والمزاج(١٠)

أبدى كراهيته للصيف ، ونُصح الشيخ للشباب ، وتغيير العادات ، والاحتفال بعيد ميلاده ، والبذخ ، والتواضع الكاذب ، والظلام . ولكنه أبدى حبه للشهرة والخلود شريطة ألايطلبها بثمن يغض من كرامته . واعترف بقول فيكتور هيجو إن الخمسين هى شيخوخة الشباب وشباب الشيخوخة ولكنه أضاف أنها نهاية الكسب والتحصيل من الحياة أوهى سن التصفية والحساب الختامى . أما سن الستين فقد زادت قدرته على البحث والدراسة ، وأنقصت قدرته على الكتابة والقراءة ، مثلما زادت حماسته لما يعتقده من الآراء ، وأنقصت حدته فى المخاصمة على هذه الآراء ، لقلة المبالاة — كما يقول — بالإقناع . ومع ذلك لم تنقص رغبته فى طيبات الحياة ، ورفعت عنده مقياس الجمال ، وأما السبعون فقد حجبت عنه التمنى الذى لازمه فى أدوار حياته السابقة ، وهى سن الرضى بما قسم وبما هو كائن .

■ حياة قلم

وإذا كان هذا الكتاب قد حفل بالحكمة ، أو استخلاص الحكمة من أدوار الحياة المختلفة ، فقد حفل الكتاب الآخر « حياة قلم » باستخلاص الحكمة من مهنة القلم والبحث عن المتاعب ، أو السلطة الرابعة كما سماها الفرنسيون ، وهى الصحافة . فهو يعرف العقيدة السياسية لحزب الوفد بأنها « المحافظة على القومية المصرية بقوة الأمة المصرية »(١١) ويعتز بالجملة التى نطق بها فى البرلمان فى عام ١٩٣٠ فكانت سببا فى سجنه ، وهى : « إن الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس فى البلاد يخون الدستور ولا يصونه »(١٢) ، مثلما يعتز بقول سعد زغلول عنه إنه « أديب فحل ، له قلم جبار ، ورجولة كاملة ، ووطنية صافية ، واطلاع واسع ، وله أسلوب أدبى فريد(١٣)» ويقول إنه يؤمن بالحرية والديموقراطية ، كما يؤمن باشتراكية تعاونية تقوم على تحسين « معيشة العامل والفلاح ، وتحديد الثروة على أنواعها ، وتقريب المسافة بين طبقات الأمة . . . على أساس التوفيق بين تقييد الاحتكار والاستغلال ، وإطلاق النشاط الحر والكفاية الضرورية فى ميادين العمل كافة »(١٤)

يقول العقاد عن العصر الذى نشأ فيه :

« كان عصرا مزيجا مضطربا بين عصرين ، ذهب أحدهما ولم يخلفه العصر القادم على رأى واضح . . . كان عصرنا برج بابل . . . وأشد منه اختلاطا بلبال آخر فى ميدان الفكر والثقافة ، يضطرب فيه القول بين تكفير من يعجب بالثقافة الحديثة وبين اتهام من يزدريها بالجهل المطبق والبهيمية العجماء . »[15]

ولكن هذا العصر ذاته ، بكل صفاته هذه ، بث فى جيله الحركة فى كل اتجاه ، وجعله ــ وهو محدود التعليم المنظم ــ يجيد الإنجليزية ، فضلا عن العربية ، لا لأن الإنجليزية كانت لغة كل العلوم المهمة فى تعليمه ، وإنما لأنه جعلها نافذته على تراث الإنسانية .

وفى حديثه عن أبناء جيله ، مثل طه حسين والمازنى وشكرى ، يعبر عن الوفاء لهم ، واحترام جهودهم ، حتى وهو ينقدهم . وكذلك الحال مع ذكرياته عن أبناء الجيل الأسبق ، مثل عبد الله نديم وسعد زغلول وإبراهيم الهلباوى .

وقد أضاف الطناحى إلى هذا الكتاب كتاباً صغيراً سبق أن أصدره العقاد فى عام ١٩٤٥ بعنوان « فى بيتى » ، وكأنما ليجعله فصلا فى حياة قلم مؤلفه ؛ وهو فصل غير بعيد ولا منفصل عن موضوع الكتاب على أى حال ؛ وفيه تحدث العقاد عن بيته ومكتبته ؛ ولكن أخطر ما فيه حديثه عن الشعر والقصة ، وتفضيله محصول بيت من الشعر على محصول ٥٠ صفحة من القصة . وقد أثار سخط كتاب القصة آنذاك ، ورد عليه نجيب محفوظ بمقال نشرته مجلة « الرسالة » دفاعا عن القصة والرواية .

ماالذى تدلنا عليه سيرة كهذه ، أو أطراف سيرة إذا شئنا الدقة ؟

لعل أول ما يتبادر إلى الذهن عنها هو أن صاحبها رجل عصامى ، فردى التكوين ، استقلالى النشأة ، قوى العزيمة ، مدرك لما خلق له ، مفطور على الفضول والرغبة ــ التى سماها النهم ــ فى المعرفة .

وقد وضع هو نفسه يديه على كثير من خصاله الشخصية والفكرية ، ولكن لعل أهم ثلاث خصال تلخص شخصه وفكره تتمثل فى أقواله الثلاثة التالية :

ــ أراد الله ــ وله الحمد ــ أن يخلقنى على الرغم منى متحديا تحديا خصوصياً لكل تقليد من التقاليد السخيفة التى كانت ولا تزال شائعة فى البلاد المصرية والبلاد الشرقية على العموم.[16]

ــ أدعو إلى الإنسانية فى الأدب ، وأنظر إلى العالمية فى المستقبل ، وأحب مصر والشرق ، ولكنى لا أحب ضيق الأفق فى عصبية وطنية أو شرقية.[17]

ــ أما الإيمان بالله ــ بعد تفكير طويل ــ فخلاصته أن تفسير الخليقة بمشيئة الخالق العالم المريد أوضح من كل تفسير يقول به الماديون . وما من مذهب اطلعت عليه من مذاهب الماديين إلا وهو يوقع العقل فى تناقض لا ينتهى إلى توفيق ، أو يلجئه إلى زعم لا يقوم عليه دليل . وقد يهون معه تصديق أسخف الخرافات والأساطير ، فضلا عن تصديق العقائد الدينية وتصديق الرسل والدعاة.[18]

هذه الخصال الثلاث ، التحدى والاستنارة والإيمان بالله ، تلخص إنتاج العقاد فى مجموعه ، إن لم تلخص نفسيته وشخصيته . ومع ذلك يلحظ قارىء سيرته الذاتية المبعثرة هذه أن صاحبها ميال إلى المحافظة بشكل عام . ولاينفى ذلك أنه قاوم المحافظين فى الشعر والفكر فى شبابه ، ولا أنه خرج عن إطار المحافظة فى دراساته الأدبية عن ابن الرومى وأبى نواس . فقد كانت تلك المقاومة وذاك الخروج تعبيرا عن خصلة التحدى فيما يبدو ؛ تحدى التقليد فى الشعر ، وتحدى الجمود فى الدراسة الأدبية . كما يلحظ قارىء هذه السيرة المبعثرة أن صاحبها لم يعش طفولته كما يجب ، فصاحبته هذه الطفولة طويلا بعد ذلك ، ووجهت روحه الطفولية الحبيسة علاقاته بالناس وردود أفعاله ، وأسهمت فى ميله إلى الانطواء والعزلة ، ولكنها حفظت له فضول الطفل ودهشته .

ومما لا شك فيه أن هذه السيرة الذاتية المبعثرة جديرة بأن تكون نواة لسيرة شاملة متكاملة عن العقاد ؛ ففيها دلائل كثيرة على أن صاحبها عاش ثلثى حياته ــ على الأقل ــ فى صراع دائم مع عصره وظروفه ، ولم تكن حياته عادية فارغة بأى معنى من المعانى . ومع ذلك فتأليف مثل هذه السيرة مغامرة كبيرة ، يحف بها كثيرٌ من المشاق ، ولاسيما فى مجال جمع المادة .

□□□

الهوامش :

١ ــ عباس محمود العقاد : أنا . القاهرة ، كتاب الهلال ، ١٩٦٤ ، ص ٥٢ .
٢ ــ عباس محمود العقاد : حياة قلم . القاهرة ، كتاب الهلال ، ١٩٦٤ ، ص ٤٣ .
٣ ــ المصدر نفسه ، ص ٣١ .
٤ ــ المصد نفسه ، ص ٦٦ .
٥ ــ المصدر نفسه ، ص ٢٠٢ .
٦ ــ أنا ، مصدر سابق ، ص ١٦٠ .
٧ ــ المصدر نفسه ، ص ٢١٥ .
٨ ــ المصدر نفسه ، ص ٢١٧ .
٩ ــ المصدر نفسه ، ص ٢٢٢ .
١٠ ــ المصدر نفسه ، ص ص ٢١٠ ــ ٢١١ .
١١ ــ حياة قلم ، ص ١٣ .
١٢ ــ المصدر نفسه ، ص ١٠ .
١٣ ــ المصدر نفسه ، ص ٩ .
١٤ ــ المصدر نفسه ، ص ٢٢ .
١٥ ــ المصدر نفسه ، ص ٤٣ ــ ٤٥ .
١٦ ــ أنا ، ص ٣١ .
١٧ ــ المصدر نفسه ، ص ٥٥ .
١٨ ــ المصدر نفسه ، ص ١٩٥ .

وجه المرآة

قضية الشعر عند العقاد

محمد فتوح أحمد

● مِهاد أوّلى)

فى الجزء الأول من كتاب الديوان الصادر فى أبريل سنة ١٩٢١ ، وفى عبارة موجزة دقيقة ، يحدد العقاد ملامح امتياز الشاعر على من سواه : « . . بقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على (لاحظ استخدام حرف التعلية) سواه ، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً ، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه ، لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نوراً ، فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه ، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً ، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده »[١] .

وسواء كان العقاد فى تشبيه الشعر ــ أو الشاعر ــ بالمرآة متكئاً على ما اتكأ عليه سيسيل دى لويس حين اعتبر الصور الشعرية « سلسلة من المرايا المتعاكسة »[٢] تنكسر عليها التجربة الشعرية وهى تتطور فى أوجه مختلفة ، أو كان يعول على ما عول عليه الرومانتيكيون من اعتبار الإبداع الشعرى كصفحة المرآة تستقبل معطيات الكون لتعكسها أقوى وأعمق حياة مما كانت عليه فى صورتها البكر ، فإن التحليل الوظيفى لعمل هذه المرآة فى حالتيها مستقبِلة وعاكسةً يمكن أن يعتبر مدخلاً مناسباً لطرح قضية الشعر عند العقاد ، لأنه إذا كان الكلاسيكيون قد ركزوا على صلة العمل الشعرى بالطبيعة من حيث هو محاكاة لها ، وإذا كان الرمزيون ومن دار مدارهم من دعاة « المودرنيزم » قد اهتموا بعلاقة العمل بمتلقيه فرأوا أن وظيفة الشعر هى « الإيحاء » أو « إعداء » المتلقى بحالة شبيهة بتلك التى تصورها القصيدة[٣] ، فإننا نلحظ فى مقولة « الشعر ــ المرآة » نمطاً مزدوجاً فى توظيف القصيدة ؛ فالقصيدة ــ من ناحية ــ « تعبير » عن العالم الداخلى للمبدع ، بكل ما يموج به هذا العالم من عواطف ومشاعر وانفعالات ، « لأن الشعر تعبير ، والشاعر الذى لا يعبر عن نفسه صانع ، وليس بذى سليقة إنسانية . . »[٤] . وهى ــ من ناحية أخرى ــ مشاركة وجدانية من المتلقى فى تلك العواطف والمشاعر التى حاول المبدع التعبير عنها ، والتى لا نشاطر المبدع إياها إلا لأنها تجلو أمام بصائرنا لباب « ما فى الدنيا وما فى نفس الإنسان » ، معاً، فتجتمع لنا من ذلك « غبطة المعرفة من طرفيها ، ويتسع أمامنا أفق الفهم وأفق الشعور . . »[٥] ، وهكذا لا ينحصر همّ الشعراء فى تمثل التجربة والإحساس بها ، وإنما ينضاف إلى ذلك جهدهم فى خلق وشيجة من « التعاطف » الوجدانى الحى بينهم وبين جمهرة المتلقين ، « حتى يُودِع أحسُّهم وأطبعهم (يقصد الشاعر) فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه . . »[٦] .

(١)

وقد تبدو المرآة مستقبِلة أهم منها ــ فيما يرى العقاد ــ عاكسة ، فكثيراً ما نقرأ فى نقده للشعر كلاماً مستفيضاً عن « الشخصية » وتجلّيها عبر القصيدة ، وكثيراً ــ أيضاً ــ ما نقرأ له عن « الطبع » ، وعن « الصدق » وعن « الأصالة » ، ومفتاح ذلك جميعه كامن فى مدى صفاء « المرآة » ونقاء مادتها حتى تستطيع الاستجابة لما يقع على صفحتها الصقيلة من مفردات الحياة ، وحتى تكون هذه الاستجابة مقرونة « بالجوهر » لا « بالعرض » ، وبالحقيقة لا بالقشور

والطلاء ، فالشاعر الحق « من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها . . والمحكّ الذى لا يخطىء فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوىّ والحقيقة الجوهرية . . »[7] .

ويلفت النظر فى هذا المقام أمران ، أولهما : الارتداد بالشعر إلى مصدر أعمق من الحواس ، وفى هذا ما يذكرنا بنظرية العلاقات الرمزية Correspondances ، والآخر : الاقتران الشرطى بين الشعر ، من ناحية ، والطبع والحقيقة من ناحية أخرى . وإذا كنا سنعود ــ فى هذا البحث ــ إلى موقف العقاد من المذاهب الأدبية ، فإن إشارته إلى « الطبع والحقيقة » هى التى تقتضى معالجة متأنية ، وناجزة ، لأنها من أوليات الأسس التى أقام بها العقاد فكرته عن الشعر .

وقد لا يكون من قبيل المصادرة أن نضع فهم العقاد « للطبع » فى مقابل فهم الأقدمين له ، وبالمثل قد لا يكون من باب التبسيط الشديد للأمور أن نوجز هذا التقابل فى أن الأقدمين نظروا إلى « الطبع » باعتباره محلّياً كلاميّاً ، على حين يعالجه العقاد باعتباره محليا « شخصانيا » أولا ، وإنسانيا ثانيا ، أو لنقل باعتباره « شخصيا » فى مصدره ، إنسانيا فى حقيقته ، أى « من ناحية أنه يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقاليد الصناعة المشوهة ، ثم من ناحية أنه ثمرة لقاء القرائح الإنسانية عامة ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة . . »[8] . ونستطيع أن نوازن على الفور ، موازنة مشروعة ، بين هذا الفهم للطبع ، وبين مفهوم كمفهوم ابن قتيبة حين يرى المطبوع من الشعراء « من سمح بالشعر واقتدر على القوافى ، وأراك فى صدر البيت عجزه ، وفى فاتحته قافيته »[9] ، فتشعر ــ للتو ــ بمدى المفارقة بين ناقد يتحدث عن « الطبع » من حيث هو ملمح فى الشخصية ، وناقد يتحدث عنه من حيث هو ملمح فيما تبدعه الشخصية . وأيا كان حجم الخلاف والاتفاق حول صواب هذه النظرة أو تلك فإن « العقاد » لا يطرح هذا التلازم بين « الطبع » ، « والشخصية » حتى يعلله ، أولاً ، ثم يفسره ، ثانياً ، فأما « التعليل » ــ فى نظره ــ فلأن الشعر تعبير ، « والشاعر هو الذى يعبر عن النفوس الإنسانية . فإذا كان لا يصف حياته وطبيعته فى قوله فهو بالعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى »[10] ، وأما التفسير فبأن « الشخصية » هى مصدر « الطبع » ومنبعه الذى لا ينفد له معين ، وهيهات أن يتميز الطبع أو تتوافر له خصوصية الشعر مالم يكن وثيق الصلة بشخصية صاحبه ، « لأن الشخصية هى التى تعطيك الطبيعة كما تحسها هى ، لا كما تنقلها بالسماع والمجاورة من أفواه الآخرين . . »[11] .

وقد يلفت النظر فى حديث العقاد هذا عن الشخصية الشاعرة التى « تعطيك الطبيعة كما تحسها » استخدامه لمصطلح « الطبيعة » حين كان الحديث عن التلازم بين الشخصية والطبع فى نظرية الشعر . وحقيقة الأمر أن « العقاد » لهج ــ كما كان يلهج كل من أشربوا بنُطَف من الرومانتيكية ــ بالطبيعة باعتبارها مرادفا للواقع الخارجى فى عمومه ، ثم باعتبارها متضمنة لمفردات الطبيعة الخضراء فى خصوصها ، وهو فى هذا يسبح فى نفس التيار الذى كان يسبح فيه الرومانتيكيون حين يخلطون مشاعرهم بمناظر الطبيعة ، ويكثرون من تشخيصها ، وكثيراً ما عاب على شوقى أن طبيعياته ، ولا سيما الربيعيات منها ، تقف عند هوامش الحياة ، ولا تبلغ منها إلى غاية أقصى من المتعة الحسية ، أما الشعور الحق بالربيع « الحيوى » وبالثورة النامية فى الشعور ، والثروة الزاخرة فى عالم النبات والأحياء ، فلا نجدها إلا فى مثل قول ابن الرومى :

تجدُ الوحوشُ به كِفايتها
والطيرُ فيه عتيدةُ الطُّعم
فظباؤه تُضحي مُنتطحةً
وحَمامه تُضحي مُختصمِ

« فلم تبق فى الدنيا ــ كما يقول العقاد ــ حياة لم يشاركها ربيعها قائل هذين البيتين بلا حاجة إلى زخرف أو تكلف ، ولم يتصور قائل هذين البيتين ربيعه الجميل راحة جسدية ولا متعة حسية ولا وشيا وزينة ، ولكنه تصوره ذخيرة حيوية نامية ، ومرحاً متفجراً من الأعماق يضيق به نطاق كل حياة . . وابن الرومى ومن على شاكلته لم يلتفتوا إلى نطاح الظباء وخصام الحمائم إلا لأنهم أحسوا مرح الحياة النامية فى أنفسهم وفيما حولهم من الطير والحيوان ، وأحسوا أن الظباء لا تنتطح ، وأن الحمائم لا تختصم ، إلا لما ساورها من القوة والفرح والنشوة ، وأحسوا فيض الربيع ينبثق من الأعماق ، ويطغى على الآفاق ويجمع بين مظاهر الحياة وبواطنها جمع الصحاب والرفاق . . »[12] . ومن الجلىّ الغنى عن البيان أن إحياء مفردات الطبيعة على هذا النحو ، ثم التراسل معها بحيث ينتابها من القوة والفرح والنشوة ما ينتاب الشاعر ، وبحيث يجتمع الطرفان : الشاعر وعالمه ، اجتماع الصحاب والرفاق على سواء ، كل هذا وأمثاله يدور فى عبق أنفاس الرومانتيكيين ويختلط بها ، وهو يذكرنا ، بطريقة مباشرة ، بتعليق جورج ديكر George Dekker على مطولة كولبردج المسماة : « الكآبة والبهجة : Dejection and Joy » ، حين لحظ أن الصور الشعرية فى هذه المطولة كالعاصفة والسماء والنجوم ، قد امتزجت بالخيال الخالق لدى الشاعر لتتجلى فى شكل جديد ، ولكنه أثير . وصحيح أن مفردات الطبيعة المذكورة لم تتغير عن ذى قبل ، ولكن الذى تغير هو إحساس الشاعر بها ، واختلاط روحه وإياها ، إلى حد جعل من أقانيم تلك الطبيعة معبراً بين الشاعر ومن يحب .[13]

ولكن مفهوم « الطبيعة » ، على هذا النحو لا يشكل سوى وجه واحد من وجوهها عند العقاد ، بل لعل هذا الوجه ليس أهم الوجوه وأكثرها استغراقاً لملامح الطبيعة فى فكرته عن الشعر ، لأنه كثيراً ما يحدثنا عن الطبيعة باعتبارها مرادفة للطبع ، ثم يحسبانها دالة على الشخصية الفنية للمبدع ، ومميزة لها عن شخصيات الآخرين . وفى تلك الحالة نراه يقرنها بوصف « الفنية » تخصيصاً لصاحبها عن عموم الطبائع ، ومرة أخرى نلمح فى طواياالحديث ما يجعل الوشيجة مستمرة بين الطبيعة الفنية والطبيعة الخارجية ،

لأن الطبيعة الفنية « هي الطبيعة التي بها يقظة بينة للإحساس بجوانب الحياة المختلفة (لاحظ فكرة اتصال الطبيعتين نظرياً) . . ثم هي تلك الطبيعة التي تجعل فن الشاعر جزءاً من حياته ، أيا كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر ، ومن الثروة أو الفاقة ، ومن الألفة أو الشذوذ ، وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً لا ينفصل فيه الإنسان الحي من الإنسان الناظم ، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره ، وموضوع شعره هو موضوع حياته ، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه يخفى فيها ذكر الأماكن والأزمان ، ولا يخفى فيها ذكر خالجة ولا هاجسة مما تتألف منه حياة الإنسان . . . »[14] . ومن ثم كان ابن الرومي — طبقاً لهذا المعيار — مثالاً للشاعر النموذجي في شتى حالاته ، وفي حظّيْه من الإحسان والإساءة ، والجودة والرداءة ، فللرديء منه ما للجيد من الدلالة على نفسه ، بل ربما كان بعض هذا الرديء أدل عليه من بعض جيده وأدنى إلى التعريف به : « لأن موضوع فنه هو موضوع حياته ، والمرء يحيا في أحسن أوقاته ويحيا في أسوأ أوقاته . . . »[15] .

الطبع إذن ، أو الطبيعة الفنية ، هي ميسم الشخصية الشاعرة ، وبه ، أو بها ، يمتاز الشاعر على من سواه ، بل إنه لم يسم شاعراً إلا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره ، ولكي يدل « الطبع الفني » على شخصية الشاعر ينبغي أن يتمتع بقدر من « الخصوصية » و « التفرد » و « الامتياز » تتفاوت درجات الشاعر بتفاوته ، « فالحياة (أو لنقل الشخصية) والفن (أو لنقل الطبيعة الفنية) موكّلان على حد سواء بطلب الفرد الجديد ، أو النموذج الحادث ، أو موكّلان بطلب الخصوص والامتياز لتعميمه وتثبيته والوصول منه إلى خصوص بعد خصوص ، وامتياز بعد امتياز . . . »[16] ، وهكذا يمكنك أن تقرأ شعراً لشخصية لتهتف على الفور : أجل ، هذه هي الطبيعة ، ثم لتثنى على ذلك : أجل ، تلك آيات التميز والخصوصية ، ثم لتتيقن آخر الأمر أن تعبيرات « الشخصية » و « الطبع » و « الخصوصية » و « الامتياز » أقانيم في منظومة واحدة ، تتعدد فيها الأسماء والمصطلحات ، وتتحد فيها المفاهيم والماصدقات لتدل في نهاية الأمر على التطابق بين المبدع والإبداع ، وهو الأمر الذي يبرز الصلة الواضحة بين هذه المنظومة وتيارات النقد النفسي والنقد الرومانتيكي معا .[17]

وربما فهم من ذلك — ولعله فَهْم له ما يسوّغه — أن العقاد يرادف بين « شعر الشخصية » وشعر « السيرة الذاتية » الذي نبصر فيه تاريخ الشاعر مرقوماً كما ترقم تفصيلات السير والتواريخ . ولكن الرجل — تحسّبا لهذا الفهم — يبادر بالاحتراس قائلا : « ليس بالضروري لنا أن نعرف من كلام الناظم في أي سنة ولد ، ومن أي أصل نشأ ، وعلى أي أستاذ تعلم ، وما شاكل ذلك من الأنباء والحوادث التي لكل إنسان نصيب منها . . . ولكن الضروري لنا أن نعرف نفسه ما هي ، ومزاجه ما هو ، والدنيا التي كان يراها ويعيش فيها كيف كانت تلوح لعينيه وتقع في روعه وتتمثل في خياله . . »[18] . وقد قطع العقاد بذلك كل ظن بطابق بين شعر الشخصية وشعر السيرة الذاتية ، ولم يبق إلا أنه يطلب أن يكون الشعر « كلام الشاعر الذي يعبر لنا عن الدنيا كما يحسها هو لا كما يحسها غيره ، فإن لم يكن للشاعر إحساس يمتاز به ويصور لنا الدنيا على صورة تناسبه فهو ناقل وصانع . . . »[19] وما الفرق بين شاعر « يعبر عن الدنيا » كما يحسها هو « وناظم » ينقلها « كما أحسها غيره إلا كالفرق بين ما يسميه العقاد « بالذوق النادر » وما يدعوه « بالذوق الشائع » ، فهذا الأخير ذو وظيفة سلبية غير فاعلة ، لأنه « يتمثل الجمال ويستحسنه حين يراه معروضاً عليه ، وأما النادر فهو الذوق الذي يبدع الجمال ويضفيه على الأشياء ، ولا يكون قصاراه أن يتملاه حيث يلقاه أو يساق إليه . . وصاحب الذوق الخالق المحس هو الذي ينقل إليك إحساسه بالشيء القديم الموجود بين جميع الناس فإذا بك كأنما تحسه لأول مرة ، لما أودعه فيه من شعور ، وما أضفاه عليه من طرافة ، فإذا وصف البحر أو السماء أو الصحراء أو الروضة فكأنما هو يجعلها بحره وسماءه وصحراءه وروضته لفرط ما مزج بينها وبين مزاجه وشعوره . . »[20] . . . ترى هل نجد كبير فرق بين هذا « الذوق الخالق » وما كان يدعوه الشاعر الرومانتيكي المتصوف وليم بليك W. Blake « بالرؤية المقدسة » ، التي لا يستخلصها الشاعر من الطبيعة بقدر ما تنبثق من ذات نفسه ، وبحيث يمكنه بها « أن يرى العالم في ذرة الرمل ، وأن يرى الله في الزهرة البرية . . »[21] .

(٢)

قد يمكن النظر إلى قضية الشعر لدى العقاد باعتبارها منظومات تندرج في كل منظومة منها مجموعة من العناصر المتقاربة ، أو المتداخلة ، أو حتى المتطابقة . وكما تقاربت أقانيم الشخصية والطبع والخصوصية والامتياز ، يمكن أن يقال نفس الشيء عن منظومة أخرى لصيقة بالأولى ، ومتصلة بها ، وإن بدت للنظرة الوهلية مستقلة عنها ، وفي داخل هذه المنظومة الأخيرة نجد مفردات « الصدق » و « الأصالة » و « الحقيقة » ، وجميعها تتعلق بأندادها من المنظومة الأولى تعلقاً حمياً ، فلا طبع بلا صدق ، ولا شخصية بدون أصالة ، ولا امتياز بدون تعبير عن « الحقيقة » ، بل إن تلك الأخيرة تكاد تكون نسغ الحياة في كل شرايين نظرية الشعر لدى العقاد منذ بواكيره الأولى . فعن « الحقيقة » كان يتكلم في بداية العشرينيات حين حاجّ « شوقيًا » بأن الشاعر « من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها » ، وحولها كان يدور حين رأى أن مزية الشاعر ليست في تشبيه الشيء محسوساً « وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به . . . »[22]

وباسمها كان ينتقد المقلدين ، لولعهم بالأعراض دون الجواهر ، ولأن بلاغتهم المزورة لا تتعلق بالحقائق الجوهرية والمعاني النفسية ، بل بمشابهات الحس العارضة[23] ، وحين نادى في قياس الشعر بإرجاعه إلى مصدره ، فإن رجع إلى الحواس كان شعر « الطلاء » ، وإن رجع إلى الوجدان كان شعر « الطبع القوى » ، لم ينس أن يعطف على ذلك الأخير ما به تتأكد الصلة بين الطبع والحقيقة ، فوصف مثل ذلك الشعر بأنه « شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية . . . » ، وليس غير هذا الاقتران الدقيق العجيب ما يبرز الوشائج الحميمة بين الأمرين .

ومخالفة الحقيقة تفضي — فيما يرى العقاد — إلى الإحالة وفساد المعنى وكذب التعبير ، أما مطابقتها فهي الصدق بعينه . ولكن :

أى صدق هذا الذى يفترض أن يتحراه كل شاعر أصيل ؟ للإجابة عن هذا ينبغى أن نعلم أن الحقيقة التى يتحدث عنها العقاد فى هذا المقام هى « الحقيقة الفنية » والتى ترادف بدورها « الحقيقة النفسية » . وليس لتلك الأخيرة من معنى إلا صدق الشاعر فى تعبيره عن « اللباب » و « الجوهر » و « الشعور اليقظ » ، ولو خالف بذلك الشائع والمألوف ؛ « ومن هذا المعين نبع وصف الأقدمين للطبيعة ومحاسنها ومخاوفها فتمثلوها لفرط شعورهم بها عرائس وحورا وأطيافا وأرواحا وبعثوها جنة وشياطين وأغوالاً »[٢٤] ، ولم يكذبوا فى هذا كما يكذب من يحس النفوس والأشياء على شيوع وتشابه ومجاراة ؛ فنحن فى الحالة الأولى بإزاء صدق وإن جرى على غير الظاهر ، وفى الحالة الثانية بإزاء أذواق مخلوقة على الشيوع ، فهى تتمل الجهال وتتلقاه ، ، ولكنها لا تحييه من حياتها ، ولا تزيد عليه من عندها ، ولقد تكون صادقة فى مجرى الإلف والعادة والواقع ، ولكنها ليست كذلك فى حقيقة الشعر . وهكذا نرى العقاد يفرق فى ماهية الصدق بين ضروب ثلاثة منه :[٢٥] صدق تاريخى ، نتحراه حين نبحث فى صحة وقوع الأخبار التى رواها الشاعر فى أشعاره القصصية ، وصدق بالمعنى الخلقى ، وصدق فنى يتضمن أصالة الشاعر فى تعبيره عن شعوره ، وصُدور ذلك الشعور عن مزاج فنى لا تكلف فيه ولا اعتساف ، وهذا الضرب الأخير هو محور شاعرية الشاعر ، ومقياس إبداعه ، ومناط الحكم عليه .

وواضح أن الحديث فى هذا المقام عن « الأصالة » نابع من كونها قرين « الصدق » ، فلا « صدق » بلا « أصالة » ، والأصالة بهذا الاعتبار نقيض « التقليد » الذى يتراوح بين حدّين : أخطرهما الاقتباس المقيّد والسرقة ، وأهْوَنُها تكرار المألوف من القوالب اللفظية والمعانى . ولا يرفع من قيمة هذا التكرار أن يتلبس بزى جديد أو أن يرفع شعارا مظهرياً من الحداثة ، « لأن الذين ينادون بوصف الطيارة وما جرى مجراها كما كان عرب البادية يصفون النوق والأفراس . . هم محاكون أقدم من الشاعر الجاهلى ، وأبعد عن العصر من واصف الناقة فى البيداء ، لأن الشرط الأول فى الشعر الحديث أن يصف الإنسان ما يحس ويعى لا أن يصف الأشياء مجاراة للأقدمين ، عكساً أو طرداً فى نوع المجاراة . . »[٢٦] .

والتقليد الذى ينفى « الصدق » ويناقض « الأصالة » — فيما يرى العقاد — لا يستوى على درجة واحدة ، بل يتفاوت عبر مراحل أربع ؛ أدناها قيمة وأقلها حظا من الأصالة مرحلة التقليد الضعيف أو التقليد للتقليد ، تليها مرحلة التقليد المحكم أو التقليد الذى للمقلّد فيه شىء من الفضل ، ثم مرحلة الابتكار الناشىء من شعور الحرية القومية ؛ وفى أعلاها مرحلة الابتكار الناشىء من استقلال الشخصية والإحساس بالحرية الفردية[٢٧] . وعلى الرغم من أن العقاد يذكر هذه المراحل باعتبارها أدواراً تمرّ بها فَنّية الشعر ضعفاً وقوة ، فإنه لا ينفى أن التماس الحدود الحاسمة بين هذه الأدوار أمر جدّ عسير ، فقد تتداخل هذه الأدوار فى حقبة زمنية أو حتى لدى فرد واحد . وقد كان البارودى من تلك المراحل الأربع فى الطليعة من شعراء الابتكار ، ولكنك لا تعدم له هنا أو هناك نظما كنظم المقلدين ، والعكس من ذلك بالنسبة إلى شوقى الذى يقع غالب أمره — فيما يظن العقاد — داخل دائرة التقليد ، ومع ذلك نجد له بين الفينة والفينة فلذات « قريبة من الطبع » ، الأمر الذى يوحى بأن التفريق بين هذه الأدوار هو تفريق على التغليب والترجيح ، لا على الحصر والتقييد ، وتلاحظ فيه الدرجات والحالات قبل أن تلاحظ فيه الأماكن والسنون .

والذى يجعل بعض أشعار شوقى « قريبة من الطبع » ، وإن لم تكن من ذلك الطبع فى الصميم ، هو — فى حُسْبان العقاد — مِرَاسُه بالشعر أكثر من أربعين سنة ، وهو زمن طويل خليق أن يبلغ بصاحبه الذروة العليا من الصنعة الشعرية ، وصحيح أن شعر الصنعة ليس على شاكلة واحدة ، وأن منه البهرج الزائف الذى لا يمت إلى الحقيقة بصلة ، ولكن منه — كذلك — القريب إلى الطبع ، المنقول من القسط الشائع بين الناس ؛ ومن هذا القبيل الأخير كان شعر شوقى « الذى تعرفه بعلامة صناعته وأسلوب تركيبه كما تعرف المصنع من علامته المرسومة على السلعة المعروضة . . . »[٢٨] .

ولعنصر « الصدق » فى نظرية العقاد الشعرية صلة « بالحكمة » من حيث تجلياتها الفنية . وقد تعرض العقاد لهذا المصطلح فى سياق نقده لشعر شوقى ، ويبدو أنه لم يتعرض له إلا لأن « شوقياً » قد ضمن قصائده كثيراً من الأبيات التى تجرى مجرى الحكمة أو تسير مسير الأمثال ، فأراد العقاد أن « يَبْرُوز » تلك البديهيات وأشباه البديهيات ليختبر مدى صدقها ثم لينتهى بها إلى ما انتهى بسائر شعر شوقى إليه ، من أنه شعر « صنعة » جادت بطول الدُّربة حتى خالت على الكثيرين ، وما هى — فى نظره — إلا « غشاوة » « يتصنع شوقى بها الحكمة والرشد . . »[٢٩] .

والحكمة الشعرية لديه ضربان : حكمة صادقة ، ترتدّ إلى تلك الروافد العقادية الأثيرة : الطبع والصدق والحقيقة ، «هى من أصعب مراتب الكلام مراما وأعلاها مقاماً ، إذ « لا يسلس قيادها لغير طائفة من الناس توحى إليهم الحقائق من أعماق الطبيعة فتجرى بها ألسنتهم آيات تنفح ببلاغة النبوة وصدق التنزيل . . »[٣٠] . وهذا الضرب من الحكمة قديم جديد فى وقت واحد ، فهو قديم لأنه وجه الحقيقة ، والحقيقة قديمة ، ثم هو جديد جدة النظر الثاقب والنفس الحية التى تطبع كل المرئيات بطابعها ، وقد لا يكون لشاعر الحكمة الصادقة من فضل فيها سوى أنه يلم شعث ماتفرق من الحقيقة ، أو أنه يجلوها فى صورة مبتكرة حتى ليشعر قارئها أنه كان يجهلها ، أو أنه ينتزع بها مشاهدة من مشاهدات الطبيعة فتصبح كأنها القانون الجامع ، أو يقرب بها المعنى العميق أو الفكرة البعيدة حتى ليضحى المعنى أو تغدو الفكرة على مستوى المألوفات . ومع هذا جميعه ، وفى كل تلك الحالات ، يظل للشاعر جهد من يبصر الحقيقة كما تبصرها الفطنة النافذة والفطرة الخصيبة واللسان البليغ . وبهذا الجهد وتلك الفطنة تتميز تلك الحكمة الصادقة من حكمة أخرى مبتذلة أو مغشوشة ، إذ لا بصيرة فى تلك الأخيرة ولا فطرة ولا أصالة ، وإنما هى من قبيل تحصيل الحاصل ، و « لافضل فيها لقائل على قائل ، ولا لسابق على ناقل »، ويحسب للعقاد فى حديثه هذا عن معنى الحكمة وضروبها أنه قرن تصوره النظرى بكثير من التطبيقات النقدية المتميزة على أشعار ابن الرومى والمتنبى وأبى العلاء ، وأورد فى هذا المضمار طائفة من النماذج تكشف عن بصيرة

نقدية تتذرع بالوعى ، وحس فنى لا تنقصه الرهافة والدقة والشاعرية .

(٣)

ومن أبرز زوايا نظرية الشعر لدى العقاد وأكثرها أهمية ما يتعلق منها بوجوه الصياغة ، سواء ما يتصل من تلك الوجوه بوسائل التعبير أو التصوير . ونذكر فى هذا المقام أن اتكاء العقاد على الفكر الرومانتيكى كان أوضح من اتكائه على أى فكر آخر ، رغم اعترافه ـ وموافقتنا على مضمون اعترافه ـ بتعدد الروافد التى تأثر بها . ومن أوليات الفكر الرومانتيكى الاعتداد بفحوى العمل الشعرى ، وقياس قيمته بفضل ما يودع فيه المبدع من دقائق المعانى ، ومبتكرات الأفكار ، وصادق المشاعر . ولم يكن العقاد بدعا فى هذا المضمار ، ولكنه يتميز فى ذلك بربطه بين « أولية المعنى » فى القصيدة وأولوية « الدلالة الإنسانية » فى رسالة الشعر ووظيفته . وهذه الدلالة الإنسانية هى ـ فيما يرى العقاد ـ الغاية التى لا غاية وراءها ، وهى لا تُفرض على العمل من خارجه ، وإنما تنبثق من داخله ، فهى باعث وغاية معا ؛ « لأن الحياة مظهران لا ينفصلان : تأثير من الخارج إلى الداخل هو الحس ، ورد من الداخل إلى الخارج هو التعبير ، والكلام فى غايته كالكلام فى غاية الحياة ، وليس للحياة غاية وراءها . . . »[٣١] . ومعنى ذلك أن علينا إزاء العمل الشعرى أن نبحث عن أمرين : الباعث والتعبير ، فإن وجُد الباعث والتعبير فقد أدى العمل رسالته ، حتى ولو لم يحض الناس على المكارم الخلقية والفرائض الوطنية باللفظ الظاهر الصريح ؛ فالشعر ذو غاية بمثل ما هو ذو فائدة ، وهو ذو غاية لا بما يقول على الألسنة ، بل بما يسرى فى النفوس ، وما يحرك من بواعث الشعور .

ولأن رسالة الشعر تكمن فى بواعثه ، فإن اللغة لا تمثل فى دَرَج القيم الفنية سوى المرتبة التالية لتلك التى تمثلها البواعث . وغنىّ عن البيان « أن اللغة ليست هى الشعر ، وأن الشعر ليس هو اللغة ، وأن الإنسان لم ينظم إلا للباعث الذى من أجله صَوّر أو صنع التماثيل أو غنّى أو وضع الألحان ، فالباعث موجود بمعزل عن الكلام والألوان والرخام والألحان ، وإنما هذه هى أدوات الفنون التى تظهر بها للعيون والأسماع والخواطر حسب اختلاف المواهب والملكات . . . »[٣٢] وعلى الرغم من تطور الفكر النقدى لدى العقاد فى بعض أصوله وكثير من هوامشه فإن نمط الترتيب بين الباعث والأداة لم يتغير لديه كثيراً طيلة عطائه الفكرى والإبداعى ؛ فقد قرر رأيه السالف فى كتابه « شعراء مصر » (١٩٣٧ م) ، ثم عاد فزاده تأكيدا وإيضاحا بعدما يناهز الأربعين عاما ، حين ذكر أن « الشعر قيمة إنسانية وليس بقيمة لسانية ، فإذا جاءت القصيدة من الشعر فهى جيدة فى كل لغة ، وإذا ترجمت القصيدة المطبوعة لا تفقد مزاياها الشعرية بالترجمة ، إلا على فرض واحد ، وهو أن المترجم لا يساوى الناظم فى نَفَسه وموسيقاه . . . »[٣٣] ، وتلك نظرة فى تقدير العمل الشعرى لا تدرك إلا مرهونة بوجهة نظر صاحبها إلى رسالة الشعر جملة ، ثم لا تقبل على إطلاقها إذا كنا ممن يؤمنون بأن الشعر فنّ باللغة ، وأن ما تقوله القصيدة من معان وما تومىء إليه من بواعث لا يتحقق إلا من خلال نَسَق كلامىّ يفقد كثيراً أو قليلا من عطائه إذا انتقل من لغة إلى لغة . وربما كان العقاد فى نظرته هذه إلى القصيدة بحسبانها جوهراً خفياً مستسرًا ، قبل أن تكون رنّات لأجراس الكلام ، على صلة حميمة بالمهجرُيين الذين كانوا يقيسون الشعر « بما يتسرب إليك بواسطة القصيدة مما بقى ساكتاً هادئاً مستوحشاً فى روح الشاعر ، وبما توحيه إليك الصورة ، فترى وأنت محدّق بها ما هو أبعد وأجمل منها . . . »[٣٤] ، بل ربما كان الديوانيون والمهجريون جميعا ينهلون فى موقفهم هذا من منهل دعاة الشعر الصافى [٣٥] .

ويعلل العقاد لفكرته هذه فى تقديم المعنى الشعرى على غيره من القيم الفنية فى القصيدة ، بأن انتشار المطابع وما أخرجته من مئات الكتب والدواوين التى صاغها أقدر كتاب العربية وشعرائها ، ثم ازدهار الصحافة الأدبية وكثرة الترجمة من اللغات الأجنبية ، كل هذا قد أحدث انقلاباً فى مفهوم « الاقتدار الأدبى » ، فلم تعد مرونة اللفظ معجزة ذات بال ؛ ومن ثم تعود القارىء أن يبحث عن المعنى ، ثم لا يكفيه أن يجد المعنى حتى يبحث عن وجهته ومحصلته ، وحتى يميز صحيحه من فاسده ، وجيده من رديئه[٣٦] . أما كيف يتمكن القارىء الواعى من هذا التمييز الذى هو درجة من درجات النقد الفنى ، فذلك بأن يعلم أن فساد المعنى الشعرى يكون بالاعتساف ، أو المبالغة ، أو مخالفة الحقائق ، أو قلة الجدوى والخلو من المغزى ، أو بالخروج بالفكر عن دائرة المعقول ، وجميعها أمور تنال من حظ « الاستقامة » التى ينبغى أن تتوفر لكل « فكر » شعرى أصيل ، شريطة أن لا نفهم « الفكر » هنا بمعناه المجرد ، فقد طالما عانى الديوانيون بعامة ، والعقاد بخاصة ، من ظنّ يشوبه الوهم ، أن جرعة الفكر فى إبداعهم تغلّف ذلك الإبداع بغلالة ذهنيّة واضحة ، وعمّق من هذا الظن ما أومأنا إليه من انتصار العقاد ـ كما انتصر الكثيرون ممن تأثروا بنظرية الجمال الرومانتيكى ـ للمعنى فى مقابل العبارة . وواقع الأمر أن العقاد قد عاد فقيّد هذا الإطلاق الذى أورده فى بواكيره النقدية عبر كتاب « الديوان » ، وكان هذا التقييد فى صورة المزج بين ثلاثة من عناصر الحياة الباطنية للشاعر : المعرفة ، والفهم ، والشعور[٣٧] ، يراها العقاد ضرورية لبناء المركب الشعرى ، ولابد من تكامل هذه العناصر وتآزرها بحيث تعمل كطاقة خلاقة متعددة الروافد ولكنها واحدة النسج والأثر . وهو فى هذا يوجه بصره صوب الرومانتيكيين الذين كانوا يمزجون بين الشعور والفكر ، وبين العاطفة والمعانى الصوفية والفلسفية والاجتماعية ، وكثيراً ما كانوا يلجأون إلى اتخاذ الأقنعة الفنية من شخصيات يجعلونها رموزاً لأفكارهم ، ويبثون من خلالها آراءهم وفلسفاتهم ، حتى شاعت فى أشعارهم « الملحمة الفلسفية »[٣٨] التى يصورون فيها مصير الشخصية وجهادها ضد قوى الشر الطبيعية والاجتماعية ، ويصفون سمو النفس فى جوهرها على الرغم مما يتهددها من عوامل البؤس والشقاء ؛ وهو الأمر الذى استلهمه العقاد ـ كذلك ـ فى مطولته الذائعة « ترجمة شيطان » ، التى تبرهن على أن تأثر صاحبها بجملة المبادىء الرومانتيكية لم يقتصر على الخلفية النظرية ، بل تجاوزها إلى أنساق الإبداع ذاتها .

ويبدو أن موقف العقاد عند هذا الحد من « نظرية الشعر » لم يكن خالصا من ردود الفعل ، فهو لم ينبّه إلى مكانة « المعنى » وقيمة

«الفكر» بكل هذا الضغط والإلحاح إلا لما كان شائعاً فى زمانه وقبيل زمانه من تعويل على أناقة اللفظ وصقل العبارة، حتى أصبح الشعر لدى قوم «مسألة لغة وفصاحة لغوية»، وحتى تحول الشعراء – بمصطلحه – إلى «عروضيين» لا يصح لديهم من الشعر إلا ما يصح به «العروض». وقد كانت المبالغة فى الاتكاء على هذا الطرف دافعة للعقاد كى يتكىء بهذا التركيز وبكل هذه الجهارة على الطرف النقيض، حتى لنراه – بعد نيف وثلاثين سنة من نشر رأيه ذلك الذى سلف فى تغليب المعنى – يصرح بنتيجة ذات مغزى تترتب على مقدمات فكره فيما يخص العلاقة بين المعنى واللفظ، فيقول: إن الشعر قيمة إنسانية وليس بقيمة لسانية، لأنه وُجد عند كل قبيل، وبين الناطقين بكل لسان، فاذا جادت القصيدة من الشعر فهى جيدة فى كل لغة، وإذا ترجمت القصيدة المطبوعة لا تفقد مزاياها الشعرية بالترجمة...»، وليس أكثر من هذا جهارة فى ربط القيمة الشعرية بالقيمة الإنسانية، وهى جهارة نوشك أن نتساءل فى مقابلها: وإذا لم تكن القصيدة بحيث تفقد مزاياها الشعرية بالترجمة، فأين إذن فضيلة الخصائص الإيقاعية للعمل الشعرى، والتى لا تنبعث إلا من طبيعة كل لغة؟ وأين – كذلك – جماليات اللغة الشعرية، وإيماءاتها المحلية المميزة؟ أين كل ذلك وما يشبهه مما تتمتع به القصيدة فى لغتها الأم، وما تتعرض لفقده – كله أو بعضه – عند الترجمة من تلك اللغة الأم إلى لغة أخرى؟

(٤)

وإذن لم تخلص نظرة العقاد إلى طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون، أو الصورة والمادة، أو اللفظ والمعنى، مما عسى أن يسم ردود الأفعال من مبالغة فى إثبات النقيض، نقول هذا ليس فحسب لأن الرجل قد عاد فأوضح بعض الظروف التى تقيّد مطلقات دعوته، حين ذكر – فى أواخر العقد السادس من هذا القرن، وبعد رحيل شوقى بأكثر من خمس وعشرين سنة – أن أسلوبه هذا فى معالجة الإشكالية الشعرية كان أسلوباً اقتضاه المقام، «وكان أسلوباً يوجبه علينا أننا كنا نخترق السدود ونحارب سوء الفهم وسوء النية فى وقت واحد، فمن كان يؤمن بحق الدعوة فى أسلوبها على حسب العوامل الخلقية أو النفسية التى تحيط بها فله أن يحقق تاريخ الفترة ليقضى لنا أو علينا فيما اخترناه من وسيلة لإبلاغ دعوتنا..»(٣٩)، بل نقوله – كذلك – لأن نظرة العقاد إلى بناء القصيدة ككل، ونظرته إلى تشكيل الصورة الشعرية بخاصة توجه بعمق فهمه لطبيعة العمل الشعرى من حيث هو كيان كلى لا يقبل التجزئة ولا يُهضم فيه عنصر لحساب عنصر آخر، ولا يقوم فيه معنى دون صياغة تدل عليه أو توحى به، أكثر من هذا لا يمكن تصنيف العلاقة بين هذا وتلك على أساس التوازى أو الجمع أو اعتبار أحدهما ظرفا والآخر مظروفا، بل هى علاقة تنهض على التوتر الدائم، والتفاعل المستمر، بحيث لا يمكن اعتبار الشكل شكلا إلا وهو متحول إلى مضمون، ولا المضمون مضموناً إلا وهو متحول إلى شكل.

يقول العقاد فى مقام تعليقه على قصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل: «إن القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنياً تاما، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقى بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة...»(٤٠). مؤدى هذا أننا بإزاء وحدة فنية، أو بناء شعرى ينهض على محورين: التكامل أو التناسب فى مقادير العناصر وماهيّاتها ومهامّها، وهو ما دعاه العقاد «بالتجانس»، وما عاد – فى نفس المقام – فسماه بالمواءمة: «حتى فنون الهمج المتبدين، فإنك تراهم يلائمون بين ألوان الخرز وأقداره فى تنسيق عقودهم وحليهم..»(٤١)؛ و «الوظيفية» أو مادعاه «بالعضوية»، بحيث تنهض أجهزة البنية الشعرية كلٌّ بوظيفة تناغم وظيفة الآخر وتترافد معها داخل المركب الواحد؛ بمعنى أن هذه الخاصة «الوظيفية أو العضوية» لا تتحقق داخل إطار قولى ثابت، بل بالاعتماد على سمات فنية ذات طبيعة حركية، كالحيوية، والتمايز، وبدون هذه وتلك يكون العمل الشعرى مجرد ألفاظ لا تنطوى على «شعور كامل بالحياة، كأمشاج الجنين المخدّج بعضها شبيه ببعض، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة لا يتميز لها عضو ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة...»(٤٢). وقد كانت هذه الفكرة عن عضوية البناء القصيدى محوراً أساسياً من محاور نظرية الشعر لدى العقاد، كما كان الحديث عنها – لحينه – سبقاً فى حقل النقد العربى بعامة، وعلى كثرة ما راجع صاحبها من أفكاره، وما عدل من آرائه، فإنها ظلت ملمحاً ثابتاً فى مفاهيمه النقدية، حتى نراه بعد حديثه السابق بنحو أربعين عاماً يعود ليؤكد «أن القصيدة بنية حية وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار واحد...»(٤٣).

واللبنة الأولى فى هذه «البنية الحية» هى «الصورة الشعرية» التى لابدّ لها – فيما يحسب العقاد – أن تنهض بوظيفتها الفنية ضمن هذا المركب العضوى، ومتى تعطل أداء هذه الوظيفة بسبب اقتصار الصورة على رصد الأعراض أو تصيّد العلاقات الحسية أو عدم تناغم وظيفتها مع وظيفة الكل الشعرى فإنها تصبح ضرباً من «زغل الصناعة» يجنى على العمل ولا يخدمه. أما الصورة الحقيقية فينبغى أن يُتوسّل بها إلى «جلاء المعنى» حتى ولو لم يراع الشاعر كل العلاقات الحسية الجامعة بين طرفيها؛ «فما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس»(٤٤).

والطاقة الشعرية التى تنبع منها خاصية التصوير الفنى تتمثل – حسبما يرى العقاد – فى ملكة التشخيص، لأن القريحة المطبوعة على إعطاء الحياة لابد وأن تكون مطبوعة كذلك على إعطاء الشخوص. وإن كان ينبغى فى هذا المقام أن نفرق بين نمطين من التشخيص؛ تشخيص لا يزيد على كونه حيلة لفظية تُلجىء إليها ضرورات اللغة وتسهيل التعبير مع علم المتكلم بما فى كلامه من المجاز والمفارقة، كأن يتحدث الشاعر أو غيره عن الشمس بضمير المؤنث، وعن القمر بضمير المذكر، فيسند إلى كل منهما من أفعال وأقوال وحركات الكائنات الحية ما يدفعه إليه تشقيق الكلام واطّراد الحديث، ولكن

الأمر لا يعدو بعد ذلك أن يكون مجرد تعبير لفظى لا يسنده تصور ولا يرفده شعور . ونوع آخر من التشخيص هو نتاج الملكة الخالقة التى تستمد قدرتها من رحابة الشعور أو من عمق الشعور ، فمن المشاعر ما يعمل بطريقة مسطحة وإن تكن واسعة شاملة ، تستوعب كل الأجسام والمعانى فإذا هى جميعا نابضة بالحياة ، ومنها ما يعمل بطريقة دقيقة محدودة وإن تكن عميقة ، حيث يهتز شعور الشاعر لكل مؤثر ، ويختلج لكل هامسة ولامسة ، فيكون من المستبعد فى هذه الحالة أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير وتوقظه تلك اليقظة وهى خلو من العاطفة والإرادة والحياة »[45] .

وإذا كان التشخيص ، أو القدرة على بعث الحياة فى مفردات الوجود هو الطاقة الخالقة للصورة الشعرية ، فإن تلك الأخيرة ـ نعنى الصورة ـ تتركب بدورها من عناصر شتى ، أبرزها عناصر اللون والشكل والمعنى والحركة ، وقد تكون الحركة أصعب هذه العناصر ، لأن نقلها يتوقف على ملكة النظر ولا يعتمد على ما يراه بعينه وما يحركه بالفعل [illegible] وحدتها ، مثلما لا يعتمد اللون أو الشكل على مجرد علاقة تقدم ملكة أخرى هى « ملكة الفكر » بتركيب هذه العناصر والتأليف بينها بما يجعل الصورة كلا وافيا ذا معنى . وفى هذه الحالة قد يكون « الفكر » قائماً على الخيال الصحيح لتأليف الصورة « بارعة لا نظير لها فى وصف اللون والشكل والحركة »[46] ، كما صنع ابن الرومى فى وصف الأحدب ، وقد يكون الفكر قائما على « الوهم الكاذب » أو « تداعى الخواطر » ، حيث يثب الشاعر من المعنى إلى شبيهه أو نقيضه ، واصلا بين الفكرتين المتباعدتين [illegible] المتشابهات والمتناقضات دقيقة الحلقات ، لا يتبينها الناظر إلا بعد جهد جهيد . وأحيانا تكون الوثبة لأدنى ملابسة تبينها القريحة الشاعرة ، وذلك لأن لكل كلمة لدى هذه القريحة سراً ، ومن اليسير عليها أن تكتشف ذلك السر بما وُهبته من سرعة الحركة الذهنية وطاقة الربط بين المتباعدات .

وقد يسترعى الانتباه أن العقاد الذى بدأ حديثه عن الشعر بإرجاعه إلى « مصدر أعمق من الحواس » والتنويه بشغوفه عن الشعور الحى والحقيقة الجوهرية قد عاد فأفسح فى نقده مكانا ـ كهذا الذى لاحظناه ـ « للوهم » و « تداعى الخواطر » و « الجمع بين المتناقضات » ، الأمر الذى قد لا ينسجم على إطلاقه مع حديث البدايات . وهى ملاحظة مشروعة فى جملتها ، ولكنها قد تفسر ـ والتفسير قد لا يعنى التسويغ ـ فى ضوء ما هو معلوم من أن الرومانتيكيين قد أكدوا أهمية ما يسمى « بالخيال الخالق » الذى يذيب ويحطم لكى يخلق من جديد ، والذى يتخطى العلاقات الطبيعية ليكتشف ما وراءها من حقيقة كامنة ، تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالى إلى لحظة واحدة »[47] ، كما يقول « كولبردج » ، وفى هذا الإطار قد يظهر الذهن الشاعر وكأنه يقفز من مدرك إلى آخر ، ومن أحد أطراف الصورة إلى طرف آخر يبدو غير موائم له ، مع أن هذا وذاك مما يبدو غير موائم وغير مشروع بمنطق العادة أو الحس ، قد يكون موائماً ومشروعاً بمنطق الحياة الباطنية للشاعر ، وفيها ـ وحدها ـ المقياس الحق لما يقيمه المبدع من علاقات ، وما يطرحه من فروض ، وما يبنيه من تصورات مثالية ذاتية فى جوهرها .

(٥)

وقد يكون طبيعيا ، وهذه الدراسة تشارف الختام ، أن نتساءل : وما قدر أصالة العقاد فى هذا الذى رآه خاصا بمفهوم الشعر ؟ وماذا يبقى مما رآه ؟ وما قيمة ما أضافه إلى هيكل القيم فى نقدنا الحديث ؟ ثم هل استطاع الموائمة بين هذا الذى ارتآه وهذا الذى أبدعه بالفعل ، وفى حقل الشعر بصفة خاصة ؟

لسنا نستطيع أن ننكر على الرجل نزعة عميقة ومستمرة إلى التجديد فى الأدب بعامة ، وفى القول الشعرى بصفة خاصة . وقد تجلت لديه هذه النزعة منذ بواكير تصوراته النقدية ، كما تعكسها مقدماته لدواوين رفيقيه شكرى والمازنى ، ثم كما تعكسها الدراسات التى كتبها بقلمه فى الجزءين الصادرين من كتاب « الديوان » ، ثم فيما تلا ذلك من بحوث نظرية وتطبيقية فى كتابيه : « ابن الرومى » و « شعراء مصر » ، وما واكب ذلك أو تلاه من إصدارات . فعبر كل ذلك كان منزع التجديد أوضح من أن تخطئه العين ، ثم كان من الرحابة بحيث استغرق مستويات البنية والصورة ومفهوم القصيدة ذاتها ، بل لقد اقترنْ هذا المنزع بقدر غير يسير من المكابدة نتيجة الظروف الخاصة التى أحاطت بالرجل ، وبذرت الأشواك فى طريقه ، وجعلت من محاولته للتجديد كأنما هى سباحة ضد التيار ، فهو لم يمض فى طريق التعليم الرسمى حتى النهاية ، ولم يكن مناخ بيئته الأولى غير مناخ أوساط المثقفين على مفرق القرنين ، بكل ما يحفل به هذا المناخ من موروثات تنهض فى وجه هذا التجديد وتحدّ من حركته ، ومن ثم كانت مجاهدته فى هذه الحركة مزدوجة ، لأنها تتصدى للتجديد فى ذاته ، ولأنها تتصدى له فى بيئة تُكنّ داخلها عوامل الرفض والنفى والمقاومة : « وإنما العناء ، كل العناء ، فى التجديد الذى ينازع فيه الإنسان موروثاته وعقباته ويتخذ له فيه طريقاً غير الطريق المرسوم له من قبل وجوده . . »[49] . ويمكن أن نقدر حجم الجهد المبذول فى هذه الحالة إذا قارنّا بين العقاد وخليل مطران فى هذا الشأن ، وهى مقارنة أثيرة ـ كانت وما تزال ـ لدى وَفرة من الباحثين الذين يلحظون اشتراك الرجلين فى الجنوح إلى التجديد ، والدعوة إلى وحدة العمل الشعرى ، وإرجاعه إلى مصدره من وجدان صاحبه ، وهى ملاحظة سليمة فى جوهرها ، وإن كانت بحاجة إلى بعض التقييد الذى يستمد من ظروف « مطران » الحياتية عكس ما أشرنا إليه من ظروف العقاد ، فالمطران كان ـ على النقيض من العقاد ـ « فى حاجة إلى جهد لاجتناب التجديد ، ولم يكن محتاجاً إلى جهد لاتباع مناهج الأدب الحديثة ، لأنه درج ـ بتعبير العقاد ـ على الدراسة الأوروبية ، ولم يفرض عليه الماضى الموروث أن يتشيع تشيع العقيـدة لبقايـا الآداب العربيـة أو بقايـا الآداب الإسلامية . . . »[50] ، ثم إن المطران ـ فى نظرنا ـ كان شاعرا أكثر منه داعية تجديد ، ودعوته ـ لهذا السبب ـ كانت من الإجمال بحيث لا تستطيع خلق نظرية شعرية شاملة ، الأمر الذى تكفلت به مدرسة الديوان حين واكبت إبداعها بمنظومة من التصورات النقدية لها صفات المنهجية والتفصيل ، ولها جهد الاستمرار والإلحاح ، فإذا كان للمطران فضل وضع النموذج الشعرى الرائد ، فلهذه الحركة فضل النظرية والتقنين .

ومع ذلك ، قد لا تسلم هذه النظرية من زوائد المبالغة ، سواء على مستوى الإجراءات ، أو على مستوى الفحوى . فعلى مستوى الإجراءات قد لا يتسنى لمنصف أن يتجاهل حدة النبرة التي صيغت بها بعض أقانيم نظرية النقد لدى العقاد ، وهي حدّة لا تنبع من طبيعة هذه الأقانيم في ذاتها ، ولا يمكن أن تتناغم مع ما تدرعت به النظرية من منهجية ، وما ألجأ العقاد إليها إلا ماظنه « حصانة » يتمتع بها شوقي ، تقتضي — في المقابل — غُلُوًا في اللهجة وعنفا في التأني وشدة في الأسلوب ، وهو — أسلوب — يعترف العقاد — أوجبه علينا أننا كنا نخترق السدود ونحارب سوء الفهم وسوء النية في وقت واحد . » (٥١) ، وهذا اعتراف أشبه بالاعتذار ، ثم هو اعتذار قد يحمل في طياته بعض ما يحتاجه الموقف من تفسير ، وبخاصة إذا اقترن بمراجعة مع النفس كتلك التي مارسها العقاد مع نفسه حين وقف — بعد مضي أكثر من ربع قرن على وفاة شوقي — يفتش عما بقي من آرائه في شوقي فإذا به يصرح « بأن ربع القرن الذي مضى بعد وفاة الشاعر شوقي قد عرَّفنا بمكانه ، وقد وضعه في ذلك المكان . فهو إمام المدرسة الوسطى بين المقلدين والمجددين ، أو هو إمام مدرسة نستطيع أن نسميها بمدرسة التقليد المبتكر أو التقليد المستقل ، ونقول بذلك شيئاً يفهمه الناقد الذي يفهم درجات التطور من الجمود على القديم إلى ابتداع الخلق والانشاء مستقلا عن كل محاكاة . . فشوقي قد نشط بالشعر من جمود الصيغ المطروقة والمعاني المكررة ، ولكنه لم يستطع أن ينتقل به من شعر القوالب العامة إلى شعر الشخصية الخاصة التي لا تخفى معالمها ولا تلتبس بغيرها .

وخلاصة القول فيه أنه مقلد مبتكر ، أو مبتكر مقلد ، فلا هو يقتفي آثار الأقدمين ، ولا ينفرد بملامحه الشخصية في التعبير عن نفسه أو التعبير عن سواه » (٥٢) .

وإشكالية « الشخصية » في نظرية الشعر بعامة ، تقودنا إلى ما أشرنا إليه خاصاً بفحوى النظرية ذاتها ، فأن تكون للمبدع خصوصيته في التصوير والتعبير ، وأن يكون له صوته المتميز بين مئات الأصوات من المبدعين ، هو أمر لا يقبل الجدل فضلاً عن النكران ، وبقدر أصالة الشاعر في التعبير عن نفسه وعصره تكون قيمته في جيله ، ويكون تأثيره فيمن يتلوه . أما أن نجعل « إبداع الشاعر وثيقة حياة ، وسجلاً لكل ماعاناه ، بحيث نستشف من هذا السجل دقائق عيشه وتفصيلات سلوكه ، وبحيث لا يخفى من هذه الدقائق والتفصيلات خالجة ولا هاجسة مما تتألف منه حياة الإنسان ، حتى ليغدو التطابق تاماً بين إبداعه ومفردات تلك الحياة ، فإن ذلك وما يماثله ربما لا يخلو من مصادرة على منطق النفس الشاعرة ، التي قد تعبّر في شعرها عما هي محرومة منه ، أو عما تهرب منه ، أو عما تطمح إليه . ومن ثم تكون ضرورة المطابقة بين الأصل والصورة ، وبين الواقع الحي والواقع الفني ، مطلباً بعيد المنال ، فضلاً عن عدم تلبيته لبعض جماليات القصيدة الحديثة ، بحسبانها — من بعض الجوانب — قناعاً فنياً يدل بالإيماء أكثر مما يعطي بالمباشرة ، ويعتمد على الإيحاء أكثر مما يعتمد على التقرير ، ويلجأ إلى الرموز والإشارات التراثية والأسطورية بما يجعل التسوية بين الدلالات الفنية لهذه الرموز وأصولها المرجعية افتراضاً غير وارد ، وينفي — بالتالي — إمكان التسوية الكاملة بين الشخصية — الإنسان والشخصية — المبدع .

وربما دفع العقاد إلى القول بذلك « التناسخ المتبادل » بين الشعر والشخصية تأثره بنظرية الشعر الرومانتيكي ، ثم افتتانه بمجمل تصورات المدرسة النفسية في اتخاذ الأدب مرآة لنفسية صاحبه ، وكلتاهما من الروافد التي كانت تحت بصر العقاد وفي متناوله حين بدأ في تنفيذ قيمه الجمالية في الشعر والأدب ، بل أنه ليشير إلى ذلك التأثر وإن رده — في النهاية — إلى اتفاق الأمزجة وتلاقي المشارب ، حين يقول : « ولقد كانت المدرسة الغالبة على الفكر الإنجليزي الأمريكي في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر هي المدرسة التي كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوءة والمجاز ، أو هي المدرسة التي تتألق بين نجومها أسماء كارليل وجون ستوارت مل وشيلي وبيرون ووردزوورث . . . ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجازية . . . وقد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقي وزملائه ، ولكنه كان سريان التشابه في المزاج واتجاه العصر كله ولم يكن تشابه التقليد والفناء . . . » (٥٣) .

ولأن العقاد كان في طليعة من يعترفون بأن « للعصر حقاً على الشاعر » ، فإن بالإمكان الاقتراب من رؤيته تلك بنفس منطقه ، أي بالاعتراف بأن تلك الروافد التي أشار إليها ، والتي كانت تُعَدُّ جديدة على الساحة الأدبية المصرية حينها ، قد تعرضت ، وتتعرض الآن ، لسهام النقد تنوشها من هنا وهناك ، وكان أبرز ما أخذ عليها أن التجربة الشخصية حينما تتخلل نسيج العمل الأدبي تأخذ مساراً جديداً ينفي عنها خصوصيتها ويجعلها قواماً جديداً داخل المركّب الفني ، كما أن الإيمان « بالحلول المتبادل » بين « الأصل » و« الصورة الفنية » لا يخلو من خداع ومراوغة ، « لأن العمل الأدبي قد يجسم أحلام الكاتب لا حياته الحقيقية ، وقد يكون قناعاً يتوارى خلفه الشخص الحقيقي ، وقد يكون صورة للحياة التي يريد الكاتب أن يهرب منها . وبالإضافة إلى ذلك فإننا لا ينبغي أن ننسى أن تجربة الفنان في الحياة قد تختلف عن نفس التجربة إذا وضعت في إطار فني معين . . والنتيجة التي نصل إليها أن تفسير الأدب على أساس من حياة الكاتب ، أو العكس ، يحتاج لبحث كل حالة على حدة ، لأن العمل الفني ليس وثيقة شخصية . . » (٥٤) .

قيمة نقد الشخصية — إذن — في كونه يمثل — لحينه — تمردًا على الصيغة النظمية الجاهزة ، والنبرة الخبرية الغالبة على شعر المناسبات وقريض اللحظة السائدة ، وكلها ألوان من التعبير المنظوم فَشَت على مفرق القرنين وأذابت أصوات الشعراء عبر حناجر الآخرين . وقد كان نقد الشخصية رفضاً لكل هاتيك الألوان بقدر ما كان استلهاما لروافد التأثير الأوربي المشار إليها ، وإن كان هذا الاستلهام لا يفسر وحده كل البنى الثقافية لنظرية العقاد ، لأن الرجل كان ابن عصره حتى في نظرته الاصطفائية إلى مصادر المعرفة ، وهي نظرة واكبت العقود الأولى من هذا القرن ، ووسمت عدداً من أبرز المفكرين بميسم الموسوعية في منابعهم الثقافية من ناحية ، وفي تنوع وجوه عطائهم الفكري من ناحية ثانية ، بل لقد تجلت هذه الاصطفائية — مرة أخرى — حتى في هوياتهم المذهبية ؛ فلعل مما يسترعي الانتباه أن العقاد الذي بدا وكأنه قد انجذب بالفعل إلى قطب نظرية التعبير

الرومانتيكية ممثلاً فى محور « شخصانية » العمل الأدبى ، نراه يعترف بمشروعيه ماعدا الرومانتيكية من مذاهب واتجاهات أدبية ، بل إنه لا يجد حرجاً فى الاعتراف بسلامة نظرية « الإيحاء الرمزى » فى جوهرها ، باعتبارها أصلا من أصول البلاغة الفنية ، على الرغم من أن نظرية الإيحاء تتعاكس ـ فى جملة من جوانبها ـ مع ما فى الرومانتيكية من غلبة الطابع الشخصى على العمل الأدبى ، باعتبار ما فى النظرية الرمزية من تعويل على الأقنعة والتكثيف والمراوغة فى الإيحاء ، مع مزج هاتيك جميعاً بالرموز والإشارات الأسطورية والتراثية ، الأمر الذى ينفى عن العمل نبرة « الشخصانية » و « الفيض الذاتى » .

غير أن العقاد إذا كان قد سلم بمشروعية ماتلا الرومانتيكية من تيارات « المودرنيزم » ، ناظراً إلى ما فى هذه التيارات من نزعة إلى التجديد الذى طالما آمن به وتحمس له ، فإنه عاد واحترز بالنسبة إلى بعض تطبيقات هذه التيارات ، تلك التى تجعل التعمية فى التعبير عرضاً مقصوداً لذاته : « لقد كان الرمزيون على حق لولا الغلو الذى يندفع إليه أصحاب كل مدرسة جديدة حين يتصدون لحرب المدارس الأخرى ، فيذهبون من أقصى النقيض إلى أقصى النقيض ، فالأدب لا يستغنى عن الوحى والإشارة ، وأبلغ الفن ما يجمع الكثير فى القليل ويطلق الذهن من وراء الظواهر القريبة إلى المعانى البعيدة التى تومىء إليها الألفاظ ولا تحتويها بجملتها إلا على سبيل التنبيه والتقريب . . »(٥٥) .

ويعنى ذلك أن الرمزية ـ فى حدودها المعقولة ، وفيما يحسبها العقاد ـ ضرورية ما شعر الإنسان بضرورتها فى تمثيل الدقائق والأسرار ، ولكنها تخرج من حد الضرورة إلى حد الضرر إذا أصبحت مطلوبة لغير سبب وأصبح شعارها « الرمز للرمز والغموض للغموض والتلفيق للتلفيق . . »(٥٦) ، وتلك نظرة لا تتجاوز حد الاعتدال ، ولا تخرج فى جملتها عما يراه كل باحث منصف ، من أن الرمز حاجة نفسية تنبع من إحساس الشاعر بقصور التعبير المباشر ، وليس حلية شكلية تضاف إلى العمل الفنى من خارجه .

* * *

عند هذا الحد ، قد يلحّ على الخاطر تساؤل لا يخلو من منطق ، فإذا كان العقاد قد اتكأ على منظومة من القيم الإيجابية فى الشعر تتدرج من الاعتراف بأهمية « المعنى » لتستغرق أقانيم « الطبع » و « الصدق » و« الشخصانية » ثم لتتوج هذا جميعه بما أسماه « الجوهر » ، والذى اعتبره موضوع الإدراك أو الشعور ، فهل ترجم إبداعه هذه الأولويات مثلما صممتها نظريته ؟ بعبارة أخرى : ماحجم المسافة لديه بين النظرية والتطبيق ؟

ولن ندعى إجابة مباشرة عن هذا التساؤل ، بل نقنع بتقديم عدد من التفسيرات التى قد تعين على الفهم إذا لم تعِنْ على تكوين نتيجة مكتملة ، فإبداع العقاد ـ أولا ـ لا يخلو من رعشة جديدة من حيث توثيق العلاقة بين التعبير والوجدان ، وبين التعبير والفكر ، وبين التعبير والشخصية ، وصحيح أن حجم هذه العلاقة فى شعره ليس بحجم ما أوْلاه لها العقاد من أهمية فى نقده ، ولكنها علاقة موجودة فى كثير من إبداعاته بالفعل ، بل هى فى بعض هذه الإبداعات علاقة حميمة إلى أبعد حد ، ثم أن العقاد ـ ثانيا ـ لم يقدم مشروعه النقدى باعتباره مبدعاً يضرب لغيره المثل من خلال إبداعه ، فهو يلزم الآخرين بما ألزم نفسه به ، بل هو قدم هذا المشروع من حيث هو « داعية » معنىٌ بها تنظيراً ، ومعنىٌ بها تطبيقاً كما تتجلى فى شعر غيره ممن أعاد طرح إبداعهم من الشعراء ، كابن الرومى ، وأبى العلاء المعرى ، وأبى الطيب المتنبى ، وفى كل هاتيك الممارسات النقدية لم يطرح شعره ، ولا شيئاً من شعره ، باعتباره نموذجاً يحتذيه من يبغى الكمال أو شيئاً مقارباً للكمال ، ثم هو ، أى العقاد ، ثالثاً وأخيراً ، اجتهاد بشرى يتصور المثال ويحاول السعى إليه ، وقد يطابقه ، وقد يقع غير بعيد عنه ، وقد لا يشارفه على الإطلاق ، « فمن يضع العقدة الحسابية ـ كما يقول بول فاليرى ـ ليس هو بالضرورة أفضل من يلتمس الحلول لها » ، وليس من الحتم اللازم فى هذه الحالة أن يتوافق العقاد ـ الناقد والعقاد ـ الشاعر تمام التوافق ، بل يكفى أن يكون فى كليهما من قواسم الاشتراك أكثر مما بينهما من ملامح الاختلاف ، ولعل العقاد نفسه كان يتنسم رائحة هذا التساؤل منذ عشرات السنين حين ختم كتابه « شعراء مصر » بقصة ذلك الأديب الذى بعث إليه بمقال يحاول فيه أن يوفق بين رأى العقاد وشعره ، فكانت نصيحة العقاد له « أن يمسح من ذهنه مسحاً تاماً كل ما سمعه أو ظنّه من خلل الآراء الأدبية التى أدعو إليها . . فأنا أقرر الرأى لا لأطبّقه على شعرى ، ولكن لأقرر به الفكرة لذاتها ، وأدع أمر التطبيق لمن يعنيه . . . »(٥٧) ، وفى هذه العبارة الموجزة ما يغنى عن كل تحليل ، وما يوحى بالقول الفصل فى بعض ما يلحظ لدى العقاد من مفارقة نسبية بين النظرية والتطبيق .

□ □ □

هوامش وتعليقات

(١) عباس محمود العقاد ، ابراهيم عبد القادر المازنى / الديوان (الجزء الخاص بالعقاد) القاهرة ـ أبريل سنة ١٩٢١ صـ ١٧ .

(٢) هكذا وصفها سيسيل دى لويس فى كتابه « الصورة الشعرية » ـ انظر كتاب « واقع القصيدة العربية » لكاتب هذه السطور ـ دار المعارف ١٩٨٤ صـ ١٣٠ .

(٣) C.M. Bowra, The Heritage of Symbolism, London, 1959, p. 14.

(٤) عباس محمود العقاد / دراسات فى المذاهب الأدبية والاجتماعية ـ بيروت صـ ٤٧ .

(٥) عباس محمود العقاد / شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ـ القاهرة سنة ١٩٣٧ صـ ١٦٠ .

(٦) عباس محمود العقاد ــ الديوان جـ ١ صـ ١٦ .
(٧) السابق صـ ١٦ - ١٧ .
(٨) السابق صـ ١ - ٢ .
(٩) ابن قتيبة/الشعر والشعراء ــ تصحيح الأستاذ مصطفى السقا ــ صـ ٢٤ .
(١٠) العقاد/شعراء مصر صـ ١٣٣ .
(١١) السابق صـ ١٥٧ .
(١٢) نفسه صـ ١٨٠ - ١٨١ .
(١٣) G.Dekker, Coleridge and the Literature of Sensibility, London, 1978, P. 242.

(١٤) عباس محمود العقاد/ابن الرومى حياته من شعره صـ ٤ - ٥ .
(١٥) السابق صـ ٨ - ٩ .
(١٦) قارن نظرة العقاد فى هذا الصدد بالنزعة الذاتية الغالبة على شعر شيلى وعدم الاكتراث بمعطيات العالم الخارجى إلا بقدر ما تشف عنه من معان روحية :

J. Stewart, Poetry in France and England, London, 1931, p. 114.

(١٧) شعراء مصر ص ١٦٤ .
(١٨) السابق صـ ١٦٣ .
(١٩) نفسه صـ ١٦٧ - ١٦٨ .
(٢٠) ج. ستيوارت ، الشعر . . . مرجع سابق صـ ١٠٩ .
(٢١) الإشارة وسابقتها فى الديوان جـ ١ صـ ١٦ .
(٢٢) الديوان جـ ٢ صـ ٦١ .
(٢٣) شعراء مصر صـ ١٦٨ .
(٢٤) انظر فى تفصيل هذا : عبد الحى دياب / عباس العقاد ناقدا / الدار القومية للطباعة والنشر / القاهرة سنة ١٩٦٥ صـ ٣٦٨ وما بعدها .

(٢٥) شعراء مصر صـ ٥١ ــ ٥٢ .
(٢٦) السابق صـ ١٢٠ .
(٢٧) نفسه صـ ١٦١ .
(٢٨) الديوان جـ ٢ صـ ٦٥ .
(٢٩) السابق ص ٦٥ .
(٣٠) نفسه صـ ٦٧ .
(٣١) العقاد / يسألونك / القاهرة ١٩٤٧ صـ ٧٦ ، ٧٧ .
وانظر فى نفس الموضوع : العقاد ناقدا صـ ٥٤٨ وما بعدها .
(٣٢) شعراء مصر صـ ٤٨ .
(٣٣) دراسات فى المذاهب الأدبية والاجتماعية صـ ٤٧ .
(٣٤) من كلمات جبران ، نقلا عن صلاح لبكى : لبنان الشاعر ــ بيروت ١٩٥٤ صـ ١١٧ .
(٣٥) انظر لكاتب هذه السطور / الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ط ٣ صـ ١٨٩ .
(٣٦) الديوان جـ ١ صـ ٩ ــ ١٠ .
(٣٧) شعراء مصر صـ ١٦٠ .
(٣٨) محمد غنيمى هلال / الرومانتيكية / نهضة مصر ــ القاهرة صـ ١٥٦ .
(٣٩) العقاد : دراسات فى المذاهب الأدبية والاجتماعية صـ ٤٧ .
(٤٠) السابق صـ ٥٥ .
(٤١) الديوان جـ ٢ صـ ٤٦ .
(٤٢) السابق صـ ٤٦ .
(٤٣) نفسه ــ نفس الصفحة .
(٤٤) العقاد : دراسات فى المذاهب الأدبية صـ ٤٧ .
(٤٥) الديوان جـ ١ صـ ١٧ .
(٤٦) انظر : ابن الرومى صـ ٢٨٩ .
(٤٧) انظر السابق صـ ١٩٨ ــ ٢٩٣
(٤٨) كولردج : الفصل الثالث عشر من كتابه :
Biographia literaria W. Y. Tindal, The Literary Symbol, p. 48.
(٤٩) شعراء مصر صـ ١٩٩ .
(٥٠) السابق ــ نفس الصفحة .
(٥١) دراسات فى المذاهب الأدبية صـ ٥٥ .
(٥٢) السابق صـ ٥٠ ــ ٥١ .
(٥٣) شعراء مصر صـ ١٩٣ .
(٥٤) رينيه ويليك وأوستين وارين فى كتابهما « نظرية الأدب » ــ وانظر ما أورده الدكتور محمود الربيعى تعليقا على هذا الرأى فى كتابه : فى نقد الشعر ــ دار المعارف ــ مصر ١٩٧٣ صـ ١٢٥ ــ ١٢٨ .
(٥٥) العقاد / يسألونك ــ القاهرة ١٩٤٦ صـ ٨٤ .
(٥٦) العقاد : المدرسة الرمزية ــ دراسة بمجلة الكتاب ــ القاهرة ــ يناير ١٩٤٧ .
(٥٧) شعراء مصر صـ ٢٠٠ ــ ٢٠١ .

الأفــكار الأســلوبية في نقد العقاد

محمد عبد المطلب

(١)

لا شك أن التحرك وراء تفكير العقاد لمتابعة المناطق الأسلوبية التى توقف فيها أو تعامل من خلالها مع النص الأدبى يقتضى نوعا من النظر الشمولى الذى يمتد ليغطى مساحة واسعة من التفكير العربى القديم الذى اتصل بهذه المنطقة اتصالا مباشرا أو غير مباشر ، كما يمتد ليغطى مداخل الوافد الغربى ، فيلمّ بتياراته ومناهجه ، ويدقق فى إجراءاته ومبادئه ، ومن ثم يكون متاحا تحديد (الأفكار الأسلوبية) عند العقاد على المستوى النظرى ، أو المستوى التطبيقى .

والواقع أن الدخول إلى عالم العقاد عملية تحتاج إلى مجاهدة خاصة ، إذ إن نتاجه ذو طبيعة موسوعية ، ومتابعة مفرداته لاتغنى عن النظر إليه فى كليته ، كما أن النظر الشمولى لايغنى عن متابعة المفردات ، وهذا وذاك هو الشىء الوحيد الذى نعتمد عليه فى تحديد التقابل أو التوافق فى الفكر العقادى من خلال منهج مزدوج يعمد إلى التحليل ، وصولا إلى دقائق هذا الفكر ، كما يعمد إلى التركيب ، وصولاً إلى كلياته .

والنظرة التراثية تقدم لنا عدة اتجاهات تحرك فيها مدلول الأسلوب ، لكن بالرغم من هذا التعدد ظل ارتباطها الأصيل قائما على التعامل مع المادة الأولية للأدب ، ونعنى بذلك الصياغة اللغوية .

وعلى الرغم من وحدة دائرة التعامل ، نجد أن التعدد ماثل فى بنية التفكير العربى القديم ، نتيجة لاختلاف منطقة الانطلاق ، ومنطقة الوصول ؛ إذ تكون هذه المنطقة ــ أحيانا ــ خارج الصياغة ، محلقة فى فضاء الأغراض الكلية ، ثم تتنزل منها إلى المادة المحسوسة بوصفها وسيلة الوصول إلى المتلقى .

وقد تكون نقطة البدء من الصياغة ذاتها ، ثم يكون الخروج منها إلى دوائر المعنى الكلى أو الجزئى ، وإحداث حركة جدلية تجعل من اللغة انعكاسا للمعنى ، كما تجعل المعنى انعكاسا للغة ؛ وبين هذين الأمرين تأتى تنويعات داخلية ترتبط بجنس الأدب (الشعر والنثر) ، أو بمفرداتها التى تنضوى تحت باب الشعر أحيانا ، وباب النثر أحيانا أخرى . ويجب الاعتراف هنا بأن النظرة التراثية فيما يتصل بالأسلوب جاءت متناثرة مشتتة ، بمعنى أننا لانجد دارساً قديما قد استوفى البحث فى مفهوم الأسلوب نظريا وتطبيقيا ، اللهم إلا عبد القاهر الجرجانى ، الذى قدم نظرية كاملة حول (النظم) فى كتابيه (الدلائل والأسرار) يذهب فيها إلى أن الأسلوب هو الضرب من النظم والطريقة فيه[١] ، وبينهما عموم وخصوص شكلى يتحول إلى توحد على المستوى العميق ، بمعنى أن تعدد طرائق النظم هو ما نسميه (الأسلوب) دون فارق حقيقى .

أما النظرة إلى الوافد الغربى ، فإنها تقودنا إلى الوقوف على أشكال من التوافق والتخالف بينه وبين ما لاحظناه فى تراثنا القديم ، حيث لايخرج الأسلوب ــ فى عمومه ــ عن الطريقة الخاصة التى تتمثل فى

كتابة مؤلف معين ، سواء أكانت هذه الكتابة خاصة بعمل محدد ، أم اتسعت لتغطى نتاجا إبداعيا كاملا ، بل قد يكون اتساعها مستوعبا لعصر بأكمله ، أو نتاج أمة بعينها .

وبين الضيق والاتساع يأتى التنظير أحيانا أخرى ، والإغراق فى الجانب الصياغى الخالص أحيانا ، والخروج منه إلى الجوانب النفسية والبيئية أحيانا أخرى ، ثم يكون ربط الأسلوب بالتجربه وتجلياتها أحيانا ثالثة .

ولايمكن أن يتحقق شىء من ذلك إلا بمتابعة الظواهر التعبيرية ورصدها والخروج منها بالطاقات الفنية التى أنتجت المعنى ، سواء فى ذلك أن تكون الطاقات متعلقة بدائرة (العدول) أو (الانحراف) ، أو بدائرة (الظواهر البراقة) التى تعتمد على أدوات البلاغة القديمة مع تطويعها للواقع الإبداعى المعاصر ، أو بدائرة (الإمكانات النحوية) ، وإن كانت الدائرة الأخيرة تكاد تسيطر على ما سبقها وتوجه حركته .

ويجب كذلك أن يؤخذ فى الحسبان عناصر الاتصال ودورها فى العملية الإبداعية ، حيث يميل الخطاب الإبداعى إلى جانب المبدع ويلتصق به ، ويتحول إلى بصمة له ، أو لوحة إسقاط تكشف عن باطنه . وقد يميل إلى جانب المتلقى ، وينظم حركته الداخلية تبعاً لهذه العلاقة ، بوصف التلقى إبداعا متجددا لا يتوقف عند حدود الزمان أو المكان أو الأشخاص ؛ وقد لا يكون هذا ولا ذاك ، وإنما تتم محاصرة الإبداع فى منطقة الصياغة المحسوسة دون مغادرتها إلى هذا أو ذاك .

(٢)

ومتابعة العقاد فى أفكاره الأسلوبية تقتضى متابعته أولا فى عقيدته النقدية التى سيطرت على حركته سيطرة كاملة ؛ ونعنى بذلك إيمانه بالتفسير (السيكولوجى) الذى مثل له مرجعا أساسيا فى تعامله مع الخطاب الإبداعى . وبما أن الإبداع لن يتحقق له وجود عينى إلا من خلال اللغة ، فإن اللغة ـ على هذا النحو ـ تنتمى إلى المرجع نفسه ، أو لنقل إنها صدى له . ولا شك أن الرجل قد واجه مجموعة من الخيارات التى طرحت نفسها ، أو التى طرحها هو منذ أن اعتنى بالنتاج الأدبى فى مختلف عصوره وبيئاته . وهذه الخيارات تتصل بالروافد النقدية المتعددة ، التى كان عليه أن يأخذ منها ما يتوافق مع نزعته الخاصة . ومع تعدد الخيارات كان لا بد أن تأتى عملية المفاضلة التى صرح بها مباشرة فى قوله : إنه إذا لم يكن بد من تفضيل مدرسة من مدارس النقد على سائر مدارسه الجامعة ، فمدرسة النقد (السيكولوجى) أو النفسانى أحقها جميعا بالتفضيل ، لأنها المدرسة التى يمكن الاستغناء بها عن غيرها ، دون أن نفقد شيئا من جوهر النقد . ذلك أن هذا الاتجاه يعطينا كل شىء عندما يعطينا بواعث النفس المؤثرة فى شعر الشاعر وكتابة الكاتب . ولابد أن تحيط هذه البواعث ـ إجمالا وتفصيلا ـ بالمؤثرات التى جاءته من معيشته فى مجتمعه وزمانه . (٢)

والواقع أن توجه العقاد هنا يعود أساسا إلى قراءته لناقدين غربيين هما (سانت بيف) و (تين) . وقد كرس الأول جهده فى وضع مفهوم جديد للنقد يجعل منه نقدا ذا غاية موضوعية ، هى استيعاب كل ما يتصل بالعمل الأدبى ودراسته . ذلك أن قراءة كتاب أو مؤلف معين تقودنا إلى مواجهة الإنسان فى نفسه : حياته وفكره وروحه . ومن ثم فإن دراسة الأديب تقتضى السعى لتعرف موهبته بصورة مباشرة من خلال تربيته وثقافته وحياته وأصله . وانطلاقا من هذا الفهم راح العقاد يعنى بدراسة شخصيات المؤلفين والكتاب ، ويصنفها تصنيفاً علمياً فى أجناس بشرية .

أما الناقد الآخر فقد ذهب مذهبا مغايرا ، بالرغم من اعتماده ـ كسابقه ـ على قوانين العلوم الطبيعية فى بناء أفكاره النقدية ؛ فقد كان معنياً بالبحث عن القوانين التى تتحكم فى عملية الخلق الأدبى ، التى كانت ـ من وجهة نظره ـ تخضع لعوامل ثلاثة : الجنس ـ البيئة ـ العصر . وخلاصة نظريته أنه يرى فى العمل الأدبى مركبا كليا يمكن عن طريق هذا المنهج الكشف عن عناصره وتحليلها والحكم عليها.(٣)

كل هذا مع الإفادة البالغة من كشوف (فرويد) فى علم النفس ، حيث استطاع العقاد أن يمزج البعد (السيكولوجى) بالبعد (البيئى) ، مع ما بينهما من تباين يؤدى إلى نتائج قد تتوافق وقد تتخالف . والمهم ـــ عندنا ـــ أن استيعابه لكل ذلك قد قاده إلى تحرى الخواص التعبيرية التى تصل الأسلوب بصاحبه أحيانا ، وبيئته أحيانا أخرى ، وإن كانت عنايته أكثر بالأمر الأول ، نظراً لاعتماده ربط اللغة ـ فى عمومها ـ بأصحابها ، ثم ربطها ـ فى خصوصها ـ بأفراد الناطقين بها . ولذا كان المبدع الحق ـ عنده ـ هو الذى تتحقق لنا معرفته من خلال النظر فيما أبدعه ؛ أى أن الكلام على هذا النحو يأخذ شكل لوحة إسقاط تتجلى فيها دواخل الشخصية ، ما ظهر منها وما بطن ، دون الاتكاء على مطولات التراجم والسير التى تقدم الجانب الخارجى فحسب .

فالمبدع يقدم لنا باطنه بالنظر فى تشكيلاته اللغوية التى تستوعب ما حوله ومن حوله ، لا من حيث هم قائمون فى العالم ، ولكن من حيث هم محل لإدراكه ورؤيته ؛ ومتى عرفنا من (كلامه) ما يحب وما يكره ، وما يرضيه وما ينكره وما يحرك طبعه وفكره ، أو يمر بهما فى غير اكتراث ، بدت لنا حقيقته جلية سافرة ، وكان لسان الحال فيها بحق أصدق من لسان المقال .

واللغة ـ بعامة ـ أولى أن يقال فيها هذا الذى يقال عن المبدع ؛ لأن اللغة هى قوام التعبير الناطق بين جميع المتكلمين بها ؛ فإن لم نتعرف منها حقائق أحوالهم ، فما هى بأداة وافية بوسائل التعريف .

ولا يرى العقاد مبالغة فى وصف اللغة المعبرة بأنها تمتلك معجما خاصا بها ، يعبر عنها ؛ فإذا وضعنا معجمها بين يدينا ، فكأنما وضعنا أمامنا التاريخ ومعالم البيئة ، ولم يتبق لمراجع التاريخ والجغرافيا غير تفصيلات الأسماء والأيام.(٤)

فالأفكار الأسلوبية هنا تتحرك من دائرة اللغة بكل شمولها ، ومن كونها مرآة تعكس طبيعة أصحابها ، ثم تتوقف عند كل مبدع على حدة ، ليأخذ خصوصيته ، نتيجة لتمايز المبدعين - باطنيا - تمايزا يحقق لكل منهم شخصية مستقلة ذات سلوك تعبيرى متتابع ، لا يتخلف إلا نادرا ، ولأسباب قاهرة . ولا يمكن الوقوف على هذا الباطن الخفى إلا بالتدقيق فى الوسيلة المادية الملموسة وهى الصياغة . وكأنما كان العقاد بهذا يرد على الهجمة الكلاسيكية التى كانت تعمل على تأكيد الواقع الخارجى على حساب الذات .

(٣)

ونتيجة لهذا الاعتقاد اللغوى يوحد العقاد بين حياة المبدع وفنه ، بمعنى أن الطبيعة الفنية الحقيقية هى التى تجعل فن الشاعر جزءا من حياته ، أيا كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر ، ومن الثراء أو الفاقة ، ومن الألفة أو الشذوذ . وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئا واحدا ، لا ينفصل فيه الإنسان الحى من الإنسان المبدع ، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع إبداعه ، وموضوع إبداعه هو موضوع حياته ؛ فديوان الشاعر - مثلا - ليس إلا ترجمة باطنية لنفسه ، يخفى فيها ذكر الأماكن والأزمان ، ولا يخفى فيها ذكر خالجة ولا هاجسة مما تتألف منه حياة الإنسان .(٥)

وهذا المدخل النظرى يكاد يسيطر على حركة العقاد التطبيقية فى دراسته لبعض الشعراء القدامى ، ولأبى نواس على وجه الخصوص ، حيث تعامل مع هذه الشخصية تعاملا نفسيا خالصا ، حاول فيه استكشاف أبعادها ، وتفسير مسلكها التعبيرى ، برده إلى المكبوتات المبكرة ، وخلص من هذا الرد إلى أن طبيعته ظاهرة من ظواهر (النَرْجِسية) الذى سيطرت عليه الطبيعة النرجسية ، بل إنه وحد - فيه - بين العرض النرجسى والعرض الفنى . ذلك أن الشعر النواسى يواجهنا بألغاز لا تفهم ، حيث يلتقى فيه الزندقة والنسك ، ويتلاحق غزل المؤنث وغزل المذكر ، ويمتزج الهزل بالجد . لكن إذا أدخلنا فى حسابنا طبيعة العرض النرجسى ومشتقاته ولوازمه ، لم يبق من هذه النقائض لغز يستعصى على الفهم ، وأصبحت هذه الألغاز فى كثير من المناسبات هى المفتاح الحاضر الذى يحل كل إشكال .

فالعرض الفنى هو قوام الحركة التعبيرية فى الخطاب النواسى ، فلا يهمه أن يتغزل أو يرثى ، أو ينظم النسك والحكمة ، وإنما يهمه أن (يعرض) من طويته (دورا مسرحيا) يلفت النظر ؛ وكل عروضه الفنية هى مسرحيات تتميز بموضوع محدد ، لكنها تتساوى فى صبغة واحدة ، هى صبغة التمثيل .

وليس معنى هذا أن العقاد يفرغ كل الإجراءات التعبيرية النواسية من الشعور ؛ بل معناه أن العرض هو الباعث الأول عنده ؛ وما عدا ذلك من شعور واقعى أو شعور فنى فهو تابع من توابع الباعث الأصيل .(٦)

ويتجاوز العقاد بهذا التفسير الخطاب الذاتى إلى الخطاب التناصى ، الذى تعامل معه أبو نواس كثيرا ، حيث تداخل - بهذا اللون من الأداء - مع سابقيه ، لكنه حافظ على أبعاده النفسية ؛ بمعنى أن تداخله مع سابقيه كان يئول إلى لون من (العرض) ولفت النظر ، ولابد هنا من إيراد ملاحظتين :

الأولى : أن أبا نواس كان فى تقليده - تداخله مع السابقين - حريصا على محاكاة الأعراب أسلوبيا ، ونسى - هنا - الأزراء على جفاء الأعراب ، وبخاصة فى باب (الطَّرد) ، الذى تلازم مع عملية التناص ، وإن كان لا يتوافق مع نبذ جفاء الأعراب ، أى أن دواخله النفسية كانت غالبة على مقولاته الخارجية .

الثانية : أنه اجتنب التصرف فى مطالع الأراجيز ؛ فهى تحكى مطالع الأقدمين فى هذا الباب ، ومنها بعض الكتل التعبيرية المميزة ، مثل : (انعت كلبا) و (وقد أغتدى) و (يارُبَّ) ، و (لما) ؛ وكلها يمثل افتتاحيات تعبيرية للأراجيز ، وقد ظل محافظا على هذا الشكل التداخل حتى حين ترك الأراجيز إلى ما يشبهها من المجزوءات .

فأبو نواس - فى جملته - ماض مع طبيعة العرض ؛ تملى عليه هذه الطبيعة أن ينعى على الأطلال فينعاها ، وتملى عليه أن يحذو حذو الأقدمين فيبالغ فى محاكاتهم ، وينتزع من درايته باللغة شملة بدوية لا ملاءمة بينها وبين أسلوبه ، حيث يلبس للحضر لبوسه ، ويناجى أبناءه وبناته بما يأنسون به من لغة الأندية ومجالس اللذات .(٧)

وعلى هذا النحو يتابع العقاد بعض الشعراء القدامى ، جاعلا من إبداعهم صورة لشخصيتهم ؛ ففى الجاهلية نجد طرفة بن العبد نموذجا لشخصية الشاب فى مسلكها الفنى ، وحاتم بن عبد الله نموذجا لشخصية الكهل ، وزهير بن أبى سُلمى نموذجا لشخصية الشيخ ؛ فكل منهم موصوف فى شعره على حقيقته ، ويزيد على ذلك تداخل القيم البيئية والأخلاقية كما تواضع عليها المجتمع فى عصرها .

وطرفة - مثلا - لم يعمرْ طويلا ، فهو لم يجاوز السادسة والعشرين من عمره . وقد نشأ فى بيت من بيوت النسب العريق ، لكنه نشأ يتيما ؛ إذ فقد أباه وهو طفل صغير ، فلم ينل من أعمامه كل حقه ، وابتلى بالظلم بين أهله الأقربين وعشيرته ، فركب رأسه ، واستقل برأيه ، وذهب يغامر فى الحياة ، ولا يبالى الموت إذا هو عاش عيشة النعيم ومات ميتة الكريم :

ألا أيهذا اللائمى أشهد الوغى
وأن أحضر اللذات ، هل أنت مخلدى ؟
فإن كنت لا تستطيع دفع منيتى
فدعنى أبادرها بما ملكت يدى

وإذا خوفه الآخرون العمر القصير قال : « ما أقرب اليوم من غد ! » ، وقال : إن العمر - طال أو قصر - كالحبل الذى يربط به البعير ، وطرفه الآخر فى يد القدر ، لا يدرى متى يجذبه منه . وعلى كثرة الاهتمام بالأخبار فى الصحراء - لأن الأخبار ترتبط بالحياة والموت والأمن والفزع - لم يكن طرفة يبالى أن يسأل عن خبر مغَيَّب عنه ، وكان يقول لمن يشغلون أنفسهم بالسؤال والاستطلاع :

ستبدى لك الأيام ما كنت جاهلا
ويأتيك بالأخبار ما لم تزود

غير أنه مع إقباله على متعة الحياة لم يكن يرضى لنفسه مكان الرجل الجبان الذى يهرب من واجبه كلما دُعى إليه :

وإن أُدع للجلى أكن من حماتها
وإن (تقبل) الأعداء بالجهد أجهد

ويخلص العقاد من هذا التحرك التطبيقى إلى أن طرفة - فى جملته - نموذج للشاب النبيل الذى يرضى نفسه ، ولا يرضى عنها إذا تخلفت عن أنداده ، ونظرائه فى مقام الشجاعة والندى ، ولا يقبل من قومه - إذا أعطاهم حقهم فى ساعة الشدة - أن يحولوا بينه وبين (ساعة المتعة) بتخويفه من اللوم ، أو تخويفه من عواقب الإسراف[٨] . والغريب أن مغالاة العقاد فى هذا المسلك التفسيرى قد دفعته إلى إحالة الخطاب الإبداعى إلى خطاب تاريخى ، يصلح ترجمة لحياة صاحبه ، خصوصاً إذا كان التاريخ الفعلى خلوا من مواصفات المبدع ومن أطوار حياته ؛ ففى هذه الحالة يقوم الخطاب الإبداعى بمهمة الترجمة الوافية . فشاعر كابن الرومى ، لم يعثر له فى تاريخه على ما يشكل مادة لترجمته أو حق ما يقرب من ترجمة وافية له ، لأنه كان مفرط الزيادة فى موضع ، ومفرط النقص فى موضع آخر ، وبين أجزائه فجوات واسعة ، ولا حيلة للمتلقى فى ملئها . فلا خبر عن صباه ، ولا عن دراسته ، ولا عن أهله ، ولا أمر مفصل موثوق به من أمور معيشته وبغير هذه العناصر الجوهرية لا تقوم ترجمة ، ولا يكمل تصوير رجل ، وعلى هذه القلة فى الأخبار التى بين أيدينا ، لا تسلم من الخطأ حينا ، ومن المبالغة أحيانا .

ويرى العقاد أن ابن الرومى قد عوضنا بعض العوض عن ذلك النقص الكبير بخاصة فريدة ليست فى غيره من الشعراء ، هى مراقبته الشديدة لنفسه ، وتسجيله وقائع حياته فى شعره .

يلاحظ ذلك فى تسجيله لأسماء من مدحهم أو هجاهم أو وصفهم أو رد عليهم . وما عاب أحد مشيته ، أو أكله ، أو لبسه العمامة ، أو طريقته فى النظم ، إلا كان ذلك خبر مقيد فى ديوانه . ولم يعرف أنه كان يشتهى طعاما أو فاكهة إلا وذلك معروف من خطابه الشعرى قبل أن يعرف من نوادر المتحدثين عنه ؛ وما خامر طويته خلق محمود أو مذموم إلا شهد به على نفسه كأنه فى حرج من كتمانه :

أقر على نفسى بعيبى لأننى
أرى الصدق يمحو سيئات المعايب

لؤمت - لعمر الله - فيما أتيته
وإن كنت من قوم كرام المناصب

ولابد من أن يلؤم المرء نازعا
إلى الحمأ المسنون ضربة لازب

على أنه يشهد بخلة الكذب على نفسه كما يشهد لها بهذا الصدق المقرون بإظهار العيوب فيقول فى أصرح عبارة :

وإن لذو خلق كاذب
إذا ما اضطررت وفى الأمر ضيق

وهل من جُناح على مرهق
يدافع فى الله ما لا يطيق[٩]

وهذه المداخل النفسية هى التى تجعل للإبداع - عند العقاد - مكانة فنية عالية ، وأن يكون له جمهور من المتلقين يحفظونه ويرددونه ؛ لأن مثل هذا الإبداع هو الذى يرينا ما فى الدنيا وما فى نفس الإنسان ، وتعرف فيه الطبيعة على لون صادق ، لكنه لون بديع فريد لأنه لون القائل دون سواه ؛ فيجتمع للمتلقى غبطة المعرفة من طرفيها ، ويتسع أمامه أفق الفهم وأفق الشعور ؛ إذ يتكرر الشعور الواحد كأنه مائة شعور ، ويتكرر فهم الحقيقة الواحدة كأنها مائة حقيقة ، وتلك هى الوفرة التى تتضاعف بها ثروة الحياة ونصيب الأحياء فيها.[١٠]

ويبدو أن هذا المنحى العقادى كان وليد إدراك معين (للجمال) والتمييز بين الجمال البسيط الصادق ، والزخرفة الصناعية الكاذبة ، فالعقاد يرى أن النفوس مجبولة على أن تطلب الجمال ، وأنها لا تكتفى بالنافع ؛ فنحن لا نشرب اليوم فى قعب من الخشب ؛ لأننا لا نقتصر فى صنع أدواتنا على تحرى المنفعة البحتة منها ، ولكننا نشرب فى آنية تحمل الماء كما يحمله القعب ، مع جمال فى اللون والصنعة والملمس والنظر ، ولكن هل ترى أننا لوجئنا بالقعب الأول ووشيناه بالحرير الناعم ، وحليناه بالذهب البراق ، وعلقنا على حواشيه من الجواهر النفيسة ما تغلو قيمته وتسر رؤيته ، فهل يكون بهذه الحلية المصطنعة أجمل رونقا - مع اعتباره آنية للشرب - من كوب الزجاج المتقن البسيط ؟

يجيب العقاد : لا ؛ وسبب ذلك أنه لم يعد قعبا ولا كوبا ، ولكنه عاد شيئا آخر مستعارا له الجمال من غيره لتكلف الإعجاب والنفاسة ، وأما الكوب فهو بخلاف ذلك ؛ لأنه جميل وهو كوب لم يستعر له شىء من خارجه .

وبسبب ذلك يجب أن يكون التحرك التعبيرى - بكل مستوياته - جماله فى ذاته وفيما يؤديه من وظيفة ، تلتزم به طبيعته ، وليس فيما يضاف إليه من زخرفة شكلية مستعارة.[١١]

ومن الواضح أن هذه النظرة الأسلوبية كانت تعتمد - عند العقاد - على حقائق تطبيقية ؛ فقد تذاكر مع إخوانه الأدباء بعض النماذج الشعرية ، وطرحوها للمناقشة النقدية ؛ وهو طرح يعتمد جماليات (الأسلوب) وجماليات (المعنى) ، وكأن الأسلوب - على هذا النحو - ينصرف إلى جانب الصياغة التى تتقابل مع (المعنى) .

وتتمثل هذه الحقيقة الإدراكية فى عرضه لبيت النابغة :

فإنك كالليل الذى هو مدركى
وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

وقول الآخر :

كأن فجاج الأرض وهى فسيحة
على الهارب المطلوب كفة حابل

يؤق إليه أن كل ثنية
تيممها ترمى إليه بقاتل

وقول الثالث :

أخاف على نفسى وأرجو مفازها
وأستار غيب الله دون العواقب
ألا من يرينى غايتى قبل مذهبى
ومن أين ؟ والغايات بعد المذاهب

حيث خلص العقاد من هذه المحاورة النقدية إلى أن الأبيات سائغة ، تخلص بالذهن إلى (المعنى) فى ثوب من (اللفظ) شفاف ، لا تستوقفنا منه لفظة مزوقة ، ولا تعطلنا لديه نكتة فارغة ، على عكس البيت المشهور :

وأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت
وردا وعضت على العناب بالبرد

أو الآخر :

أزورهم وسواد الليل يشفع لى
وأنثنى وبياض الصبح يغرى بى

أو الثالث :

إذا ملك لم يكن ذا هبة
فدعه فدولته ذاهبة

والمفارقة الأساسية بين النمطين أن (الأسلوب) فى النمط الأول يجوز بنا إلى معناه دون توقف ولا انتباه ؛ وفى الثانى يوقفنا عند اللفظ المقصود ، فلا نجوزه إلى المعنى إلا إذا كان ذلك عن تعمد ، فالألفاظ فى الأول تخدم المعنى ، وتقدمه لنا دون أن تقدم نفسها ، ومن أجل ذلك استحقت مواصفات الجمال ، والألفاظ فى الثانى تستوقف المتلقى لديها ، وتحجب عنه المعنى ، ومن أجل ذلك كانت مزورة مبهرجة .(١٢)

والواضح أن مجمل هذا الرأى يكاد يتعارض مع المنهج الأسلوبى الحديث فى إدراكه الحقيقى للمكونات التعبيرية ودورها فى إنتاج المعنى ؛ إذ إن هذه المكونات لا تستحق أن تدخل دائرة (أسلوب) إلا إذا كانت كثيفة بحيث تشكل حاجزاً يصد البصر أن يتجاوزه ، بل يتوقف عنده وينشغل بتشكيلاته . وليس معنى هذا دعوة إلى تكلف الصنعة والزخرفة ، ولكن معناه أن الإجراء الصياغى فى كل مستوياته له شرعية الوجود ، وأحقية التعامل ، دون حجر على نوع معين من النتاج تحت مقولة الصنعة ، وخاصة الصنعة البديعية ؛ فالذى نتصوره أن من أخطر ما قدمته البلاغة القديمة مبحث (البديع) بكل احتمالاته التشكيلية التى تتحقق على مستوى السطح ، أو على مستوى الباطن ، وتؤثر فى إنتاج الدلالة تأثيرا بالغا ، لا يقل أهمية عن تأثير مباحث (البيان) أو مباحث (المعانى) .

من هذا المنطلق يتحرك العقاد إلى المبدعين ليحاكمهم بقدر اعتمادهم على الصنعة فى تشكيل قوالبهم التعبيرية ، فيسمح لبعضهم بدخول دائرة (الطبع) ، ولبعضهم بالانتظار فى دائرة (التكلف) . على أن يلاحظ أن هذه المحاكمات تندرج داخل إجراءاته السيكولوجيه على وجه العموم ؛ فلا يمكن للمتلقى أن يتقبل نتاجا عظيما إلا إذا كان دالا على صاحبه بحكم كونه (مطبوعا) ؛ « فليس فى لغات العالم كله شاعر مطبوع لا نفهم نفسه من كلامه ، ولا نعرف عواطفه من تعبيره عنها ، أو عن العواطف فى قلوب غيره ».(١٣)

على أن الصناعة ليست مرفوضة من العقاد فى جملتها ، وإنما يقبل منها ما يتصل بالطاقات الاختيارية . ذلك أن هذه الاختيارات تكون محكومة - عند المبدع - بدوافع خفية تتجلى عن طريق تجسدها فى مفردات ذات مواصفات صوتية تعكس فيها دلالية معينة .

من هذه الصناعة التى يقبلها صناعة ابن الرومى فى ميوله التعبيرية إلى صيغ بعينها ، بخاصه صيغ الأفعال المزيدة والمشتقات التى يتعامل مع مختلف أبنيتها وأوزانها ؛ فأسماء الفاعل والمفعول والزمان والمكان وصيغ التفضيل والمبالغة والصفات المشبهة والمصادر - تكثر فى خطابه الشعرى كثرة غير ملحوظة عند سواه .

ويجانب أن هذه المنطقة التعبيرية خاصة عند ابن الرومى ، فهى خاصة شمولية ترتبط بناتج دلالى محدد ؛ إذ يلجأ إليها المبدع الذى يتعامل باللغة العربية إذا أراد أن يدخل بمعناه إلى دائرة الإطار الدلالى الموسع فى مستوياته كافة ؛ وذلك راجع - فى رأى العقاد - إلى خاصية فى اللغة العربية ؛ إذ ليس فيها ظروف كالظروف التى يشتقها الإفرنج من معظم الصفات والأسماء ، بإضافة صغيرة فى أول الكلمة ، أو فى آخرها ، فتدل على المعنى المقصود ، وتدل كذلك على اختلاف الدرجة والقوة فى أداء ذلك المعنى . فإذا أراد الشاعر العربى أن يلتفت إلى هذه الفروق فلابد له من الاستعانة على ذلك بالمشتقات والأفعال المزيدة ، كما فعل ابن الرومى ، إلا أنه كان يسرف فى جمعها معا ، حتى تنبو بها الأذن فى بعض الأبيات ، كقوله :

صافة صوافة صيفا ∴ بدعا لم تلق فى خلد

فالعقاد يراها ركاكة منه كان يقع فيها فى استطراداته ، لكنه يردها إلى أبعاد داخلية عند الشاعر ، حيث كان دافعه إليها وسواسه ؛ لأن طبيعة الموسوس لا تنفر من التكرار كما تنفر منه سائر الطبائع . على أنه كان يجمع بعض المشتقات والحروف المتشابهة المخارج فتساغ ، وقد تستحسن فى أصعب القوافى كما قال فى الجيمية :

سلام وريحان وروح ورحمة ∴ عليك وممدود من الظل سَجْسَجُ
ولا برح القاع الذى أنت ربه ∴ يرف عليه الأقحوان المُفَلَّجُ

فإن للراء والحاء (راحة) فى القلب تزداد بالتكرار ، وتمهد لما بعدها من الظل الممدود والتضعيف المقبول فى هذه القافية العصية .(١٤)

وهذا الملحظ الأسلوبى الدقيق يمتد - عند العقاد - ليتصل بمقولة لغوية قديمة هى (قوة اللفظ لقوة المعنى) ، حيث يكون التعامل مع الصيغة الفعلية وسيلة لتكثيف الدلالة بإحداث تغيير محدد فى (التشكيل) الذى يؤدى إلى مضاعفة الحروف . ذلك أن الفعلين

يختلفان فى قوة التعبير باختلاف الحركه بينهما ، كما يحدث فى (قسم . قسّم) بتشديد السين ، وكما يحدث بين (شهد وشاهد) ، وبين (عرف وعرّف) ، وبين الأفعال اللازمة والأفعال المتعدية لمفعول واحد أو لمفعولين على وجه العموم .

كما يمتد هذا الناتج الدلالى المميز إلى اختلاف الأوزان فى الجموع ، فتدل على الكثرة أو القلة ، كما تختلف أوزان الصفات أحيانا فتدل على التمكن أو النقص فى تلك الصفات . ومن أمثلتها صفات : الكبير والمتكبر والمكابر والمكابرة ، إلى أشباه هذه الفوارق الخفية التى لا نظير لها فى كثير من اللغات .(١٥)

(٥)

وربما كان مرجع هذه الملاحظ العقادية فى (اللفظ والمعنى) و (الطبع والصنعة) هو نظرته إلى ثنائية العلاقة بين (الدال والمدلول) ؛ فاستنادا على مقولات المناطقة والبلاغيين يفصل العقاد بين الاسم والمعنى من جهة ، والمسمى من جهة أخرى ، وإن كان يرى أن الأخير لا وجود له إلا فى الذهن . يقول العقاد : إن الاسم هو الكلمة الدالة على ذات المسمى ، والمعنى هو ما (يعنيه) القائل بتلك الكلمة ، أى ما يقصده حين يتكلم بها كائنا ما كان مقصده .

وبهذا يفسر اختلاف المعانى فى أذهان الناس والشىء واحد ، ثم يختلف مدلول ذلك الشىء على حسب اختلاف المقاصد عند المتكلم الواحد ، أو عند المتكلمين الكثيرين ، أما الشىء المادى فهو حقيقة المسمى أو موضوعه .(١٦)

ويمتد هذا الإدراك التحليلى للكلام إلى منطقة (الحرف) ؛ إذ إن لها مدخلاً فى إنتاج الدلالة على نحو من الأنحاء . ويتحقق ذلك من خلال التمايز الصوتى بين حروف الهجاء ؛ وقد يكون مع ذلك نوع من التعلق بعناصر المعنى ؛ فالحروف ليست سواء فى حكاية الأصوات ، وإنما يقع بينها الاختلاف بمقدار صلاحيتها لحكاية الأصوات المسموعة ، دون تلازم فى مصاحبة المعنى .

ويرى العقاد أن تدخل الحرف فى الدلالة يكون محدودا بإطار موقعه المكانى ؛ فالميم - مثلا - فى أواخر الكلمات تدل دلالة لا شك فيها عند الاستماع إلى كلمات (كالحتم والحسم والجزم والحطم والختم والكتم والعزم والقضم والكظم) ؛ فأمثال هذه الكلمات لا تخلو من الدلالة على التوكيد والتشديد والقطع الذى يتصل بالمعانى الحسية أحيانا ، وغير الحسية أحيانا أخرى ، مثل : القطع بالرأى .

وحرف (السين) على نقيض (الميم) ، حيث يدل على المعانى اللطيفة (كالهمس والوسوسة والنبس والتنفس والحس والمساس والاقتباس) ، ولكنه يتغير إذا تغير موقعه من الكلمة .

وربما فعلت المجاورة فعلها عند نقل الحروف من الدلالة على المعانى اللطيفة إلى الدلالة على غيرها ، كما يحدث فى كلمات (الكسر والفسر والعسر والأسر والخسر) ومشتقاتها وفروعها .

ويخلص العقاد من ذلك إلى عدة نتائج :

أولا : أن هناك ارتباطا بين الحروف ودلالة الكلمات .

ثانيا : أن الحروف لا تتساوى فى هذه الدلالة ، ولكنها تختلف باختلاف قوتها وبروزها فى الحكاية الصوتية .

ثالثا : أن العبرة بموقع الحروف من الكلمة ، لا بمجرد الدخول فى تركيبها .

رابعا : أن الاستثناء فى الناتج الدلالى لا يتأتى إلا من اختلاف الاعتبار والتقدير ، دون أن يمثل ذلك شذوذا فى طبيعة الدلالة (الحرفيه) .(١٧)

والحق أن الاهتمام بالحرف المفرد - وإن كان خارج إطار الدلالة على العموم - ذو طبيعة خاصة تعود إلى عملية الاختيار التى يقوم بها المبدع فى المرحلة الأولى لتعامله مع مخزونه المعجمى . وربما كان اهتمام العقاد بهذه المنطقة اللغوية مرجعها إلى أن القدامى قد أعطوا عناية كبيرة لعملية النطق - كماً وكيفا . ومن هنا كان فى التقدير دائما وعى المبدع بمستويات الصياغة صوتيا ، لاتصالها الوثيق بالموقف والمقام ، وبالسلوك اللغوى ، وبردود الفعل التى تصاحب عملية التلقى .

والتعامل اللغوى على هذا المستوى - عند العقاد - هو وسيلة الدخول إلى منطقة (الشعرية) ؛ ذلك أن تعامل المبدعين عموما والشعراء خصوصا مع الدوال إنما يكون بهدف استيعاب المحسوسات ، والقدرة على التعبير عنها فى (قالب) جميل . وقد تكون هذه المحسوسات عامة شاملة ، وقد تكون خاصة محدودة ، وقد تكون الدوال رمزا على الإدراك الواعى لمفردات الطبيعة والكون ، وقد تكون وسيلة للدخول إلى عالم الدلالات الكلية فى (الحب والغزل ، والافتتان بالأزهار والرياض ، أو النشاط إلى الأغاريد والألحان ، والولع بالكواكب ومناظر الفضاء ، أو الحنين إلى الفلوات ، أو البحار والآجام والأدواح ، أو إلى الأسواق وميادين الفتوة والنضال ، وسائر المعارض التى تعرض فيها أحوال الناس وسرائرهم فى الاجتماع والانفراد) .

وهذه المحسوسات تكون عامة شاملة ، أو خاصة محدودة - كما تقدم ؛ وقد تكون قوية أو لطيفة أو عميقة أو مضطربة أو سلسة سائغة . لكنها على جميع حالاتها هى الشرط الألزم والأوحد للشاعرية فى لبابها ، وما عدا ذلك من الصفات والأدوات إنما هو نافلة تضاف دون تأثير معين .(١٨)

وبالرغم من هذا التحرك الصحيح لرصد ظواهر الأسلوب ، نجد أن العقاد يقدم رأيا قد لا يتوافق مع تدقيقه فى تكوينات الأسلوب ؛ إذ يرى أن اللغة ليست هى الشعر ، وأن الشعر ليس هو اللغة ، وأن الإنسان لم ينظم إلا للباعث الذى من أجله صور أو صنع التماثيل ، أو غنى ، أو وضع الألحان ؛ فعنده أن الباعث إلى الشعرية موجود بمعزل عن الكلام والألوان والرخام والألحان ، وإنما هى أدوات الفنون التى تظهر بها للعيون والأسماع والخواطر حسب اختلاف المواهب

والملكات[19] . فإذا كنا نوافقه على أن اللغة ليست هى الشعر ، فكيف نوافقه على أن الشعر ليس هو اللغة ؟

(٦)

وربما لهذا تجاوز العقاد عن ربطه السابق بين الأسلوب والتكوين الباطنى للمبدع ، كما تجاوز عن دور الكلمة والحرف فى إنتاج الدلالة ، ليجعل الخطاب الأدبى ــ عموما ــ انعكاسا للمجتمع ، ومن ثم يكون الأسلوب انعكاسا لعادات الأمة وتقاليدها وقيمها ، وهذا ما يؤكده النظر فى فن كفن الشعر ؛ فمن لا يفهم من شعر الرثاء ــ مثلا ــ فى اللغة العربية إلا أنه شعر يكاد ينتهى بانتهاء مأتمه ، فليس له أن يتصدى لفهم الأدب ، ولا أن يستخلص أحوال الناس عامة من ظواهر الخطاب الشعرى .

فالمتلقون قد ينسون الموتى المبكين فى دواوين الشعراء الأقدمين ، ومع ذلك يمكن الخروج منها بالفائدة الأدبية ، والفائدة الاجتماعية التى تستفاد من أى خطاب جدير بتلقيه كيفما كان . فمن الخطاب الشعرى يمكن استشفاف قيم الحياة الفانية ، وقيم الحياة الباقية عند مبدعيه ومتلقيه ، كما يمكن ــ فى الوقت نفسه ــ الكشف عن عواطف الحزن ودواعيه ، التى تنم عن مآثر الأموات والأحياء ، ومنه نتبين كل خلق يتجلى فى موقف الفراق الأخير ، حيث يحمده الناس فى مقام العزاء والوفاء ،[20]

وكأن الأسلوب ــ على هذا ــ أصبح لوحة إسقاط ذات جانبين متلازمين ؛ فمن جانب تمثل حقيقة المبدع الداخلية ؛ ومن جانب آخر تمثل حقيقة المجتمع التكوينية ؛ فهو يجمع بين الفردى والجماعى على صعيد واحد .

وهذه الجماعية هى التى تتيح للسامع العربى أن يفهم المعنى المقصود على الفور إذا سمع واصفا يصف حسناء بأنها (بدر على غصن فوق كثيب) ؛ لأن ذهن هذا السامع قد تعود على النفاذ فى الصورة الحسية إلى دلالتها النفسية ؛ فهو لا يرسم فى ذهنه قمرا وغصن شجرة وكومة من الرمل حين يسمع تلك العبارة ، ولكنه يفهم من البدر إشراق الوجه ، ومن الغصن نضرة الشباب ولين الأعطاف ، ومن الكثيب فراهة الجسم ودلالتها على الصحة وتناسب الاعضاء .[21]

وإخلاص العقاد لهذا التوجه الذى يجعل من الأسلوب تشكيلا جماعيا ، دفعه إلى دراسة بعض الشعراء وخصائصهم الفنيه من خلال تداخلهم مع ظواهر عصرهم وبيئتهم ؛ فالنظر فى الخطاب الشعرى لشاعر مثل (جميل بثينة) يعطى مؤشرا أوليا على بعض الخواص الشمولية التى تتجلى فى خطابه ، كالبلاغة والسهولة ، والترقى فى الصناعة الشعرية إلى درجه لا يعلوها شاعر من أبناء عصره ، وذلك على الرغم من تداخلهم ــ إجمالا ــ فى الفطرية الشعرية ، فلهم مزايا الفطرة وعيوبها فى آن واحد ، ولا سيما العيوب التى لها اتصال بكل صناعة من الصناعات . ويرى العقاد أن ظواهر العصر تتجلى فى شعر جميل كما تتجلى فى شعر غيره ؛ فمن مزايا الفطرة الصدق والبساطة وقرب الأداء ، ومن عيوبها النقص والسذاجة وقلة الإتقان .

ويؤصل العقاد هذه الظاهرة العباسية بردها إلى العصر الجاهلى وصدر الإسلام ، حيث يرى أن شعراءهما كانوا أوفر الشعراء حظا من مزايا الفطرة وعيوبها على السواء ؛ فهم أصحاب معنى مستقيم ، ولغة قوية ، وشعور لا بهرج فيه ولا التواء ، وهم إلى جانب هذا مبتدئون متعثرون فى صوغ الشعر ، لم يصلوا بالقصيدة ولا بالأغنية إلى مبلغ الإتقان ووحدة المدلول . ولعلهم لم يبلغوا فى ضرب من الشعر مبلغه من الإتقان غير الرجز ؛ لأنه مفكك بطبيعته ، لا يحتاج إلى تنسيق وائتلاف .

ومازالت هذه الظاهرة القديمة تؤدى دورها فى العصر العباسى مع تغاير تحتمه طبيعة العصر والتطور ، حيث يزداد الإتقان الصناعى ، ويتناقص الشعور الفطرى ، حتى تناهياءزيادة ونقصاءفى أواخر عهد العباسيين ، فأصبح الإفراط فى الصناعة بهرجا ، والإفراط فى ضعف الشعور الفطرى تكلفا واصطناعا ، وتلاقى هذا وذاك فى كثير من الزيف الذى لا هو صناعة جيدة ، ولا هو فطرة جيدة ، لكنه مسخ للصناعة والفطرة لا خير فيه .

ويخلص العقاد من ذلك إلى أن شأن جميل فى هذا شأن غيره من أبناء عصره وسابقيه : يأتى بالكلام السهل البسيط ، لأن معناه سهل وبسيط ، ولأنه يملك القدرة الفنية التى يعمد بها إلى المعانى المركبة فتسلس له ، فإذا هى مجلوة فى ثوب من البساطة يخدع السامع حتى ليحسبه خلوا من كل تركيب .[22]

ومن المدهش أن العقاد يحدث تداخلا بين الظواهر النفسية والظواهر البيئية الوراثية ، حيث يصبح التداخل وسيلة لإفراز إجراءات تعبيرية تنم عن الأمرين معاً . وهو يقدم فى هذا السياق (عمربن أبى ربيعة) نموذجا لهذا التداخل ؛ فهذا الشاعر إمام مدرسة اللاهين بالغزل غير مدافع ، أو لنقل إنه كان أصلح رفقاء عصره لإتقان هذه الصناعة . وتفسير ذلك يرجع ــ عند العقاد ــ إلى الظروف البيئية الضيقة التى أحاطت به ، فقد كان على يسار يعينه على اللهو والفراغ ، وكان على وسامة مقبولة ، كما كان ذا شأن فى بيئته يرفع من شأن غزله فى قلوب النساء ، وكان للوراثة دخل فى غزله نتيجة لما قيل فى ترجمة حياته من أن أمه (كانت أم ولد يقال لها مجد ، سبيت من حضرموت أو من حمير) ؛ ومن هناك أتاه الغزل ، إذ يقال : غزل يمان ودل حجازى . ومن المؤكد أن فى غزل اليمانية ــ بدوهم وحضرهم ــ ما يزكى هذه الملاحظة ويعززها . فإذا نحن أضعفنا قول القائلين بانتقال الخلافة من الأمهات إلى الأبناء من طريق الوراثة ــ وهو غير ضعيف فى حكم العلم ولا فى حكم التجربة ــ فليس فى وسعنا أن نضعف القول بالأثر الذى يأتى من العادة ، وانتقال الأخلاق من طريق الملازمة والمشاهدة .

ويتساوق مع هذا الأثر البيئى ، التركيب النفسى الداخلى ، إذ يرى العقاد فى (عمر) جانبا أنثويا يظهر فى خطابه الشعرى فى كثير من المواضع التى تنم عن ولع بكلمات النساء ، والتمتع بروايتها ، والإبداء والإعادة فيها ، مما لا يستمرئه الرجل الصارم الرجولة . وليس أدل على ذلك من أنه كان يتشبه بالنساء فى تدليل نفسه ، وإظهار

التمنع أمام طالباته ، وخطابه بالأبيات التي تترجم عن هذه الحقيقة ترجمة كاملة .(٢٣)

وينتهي العقاد من كل ذلك إلى أن معرفة البيئة أمر ضروري في التعامل النقدي مع الخطاب الأدبي بعامة ، والخطاب الشعري على وجه الخصوص . لا يقتصر ذلك على أمة دون أمة ، ولا على جيل دون جيل ، وإن كان هذا لا ينفي أن هناك مراحل تاريخية تزداد فيها الحاجة إلى الإلمام بالبيئة للكشف عن ظواهر الأسلوب ؛ وهو ما لاحظه بالنسبة لمصر في (الجيل الماضي) ؛ وذلك راجع إلى أن هذا الجيل قد غطى عدة بيئات متمايزة لا يربط بينها من روابط الثقافة غير اللغة العربية التي كانت أداة الكاتبين والناظمين جميعاً ، وهذه الظاهرة اللغوية نفسها لم تكن على نسق واحد ولا مرتبة واحدة ، لاختلاف درجة التعليم في أنحائها وطوائفها ، بل لاختلاف نوع التعليم بين من نشأوا على الدروس الدينية ، ومن نشأوا على الدروس العصرية ، ثم الاختلاف بين هؤلاء جميعا وبين من أخذ بنصيب من هذا وذاك.(٢٤)

فالتعامل النقدي مع الخطاب الأدبي يقتضي ــ إذن ــ حركة مزدوجة تنظر إلى الداخل الخفي تارة ، وإلى الظاهر المحيط تارة أخرى ، لترصد أثر هذا وذلك في إنتاج الصياغة أولا ، ثم إنتاج الدلالة الثانية ، وبغير هذين لا يمكن أن يتحقق للشخصية الأدبية وجود فني ، وبخاصة في مجال الإبداع الشعري الذي لقي من العقاد عناية خاصة في كل ما ألف أو تحدث أو جالس .

ولا شك أن هذه الازدواجية قد قادته إلى عدم التوافق الفكري في بعض الأحيان ؛ فبينما أثنى على ابن الرومي لأنه استطاع أن يقدم لنا ترجمة حياتية من خلال خطابه الشعري ، نراه يعود ويرفض أن يكون هذا المسلك التعبيري هو المسلك الصحيح في تشكيل الطابع الشخصي للتجربة ، حيث يرفض ما يتحدث به الشعراء والنظامون عن ذواتهم وسرد تاريخ حياتهم في إبداعاتهم ، بل لا يسمح لمثل هذا الأداء بدخول دائرة (شعر الشخصية) ؛ لأن هذه الدائرة تعتمد على إمكانات المبدع في التعبير عن دنياه كما يحسها هو لا كما يحسها غيره ؛ من أجل هذا أن يمتاز إبداعه بمزية ، ويتسم بسمة لأنه إنسان له ذوق وخالجة وفهم وتجربة وخلق وعادة لا يشبه فيها الآخرين ، ولا يشبهه الآخرون فيها . وهو ــ لأنه شاعر ــ مطالب فوق ذلك بامتياز في الحس وخصوصية في الذوق تتجلى في القوة أو الرفاهة أو العمق أو المضاء أو الاختلاف كائنا ما كان ، وتخرج من عداد النسخ الآدمية التي تتشابه في كل شيء كما تتشابه القوالب المصبوبة . فإن لم يكن للشاعر إحساس يمتاز به ، ويصور لنا الدنيا على صورة تناسبه ، فهو ناقل وصانع ، ونظمه تنميق يعرف باختلاف الصيغة والصناعة ، ولا يعرف باختلاف الحس والطبيعة .(٢٥)

فالازدواجية قد انتهت ــ عند العقاد ــ إلى الفصل بين البناء السطحي والبناء العميق في (الحس والطبيعة) ، بالرغم من أننا لا يمكن أن نصل إلى الثاني إلا من طريق الأول ، والكشف عن إجراءاته هو وسيلة الوقوع على منطقه الباطن ، وتحقيق ما فيهما من زيف أو صدق ، وإن كان هذا لا ينفي إيماننا بأن الإبداع الحق ليس من الضروري أن يكون ترجمة لصاحبه ، بمعنى احتوائه على سنة المولد ، والأصل ، والمنشأ ، والتعليم ، وماشاكل ذلك من الأنباء والحوادث التي لكل إنسان نصيب منها ، ولو لم يكن شاعرا أو كاتبا ، ولا صاحب ملكة . ولكن الضروري أن نعرف نفس هذا المبدع ما هي ؟ وما مزاجه ؟ وما رؤيته لعالمه ؟ وكيف يلوح لها ؟ وكيف تؤثر فيه تفكيرا وخيالا ؟ ولا سبيل إلى ذلك إلا بالتدقيق في جسد العمل الإبداعي ؛ أي اللغة ؛ وهو أمر كثيرا ما أغفله العقاد نتيجة لعنايته بالأطر الدلالية التي يتحرك فيها الشعراء ، والنظر فيها للكشف عن مميزاتها وعيوبها ، فإن تجاوزها إلى الصياغة ، فإنه يحصر حركته داخل دائرة (الصواب والخطأ) ، متابعا في ذلك جمهرة النقاد العرب القدماء ، بل إنه في مقولته عن « شعر الشخصية » لم يخرج عما ردده القاضي الجرجاني صاحب الوساطة ، والعسكري وابن رشيق وغيرهم .

(٧)

كان الجمع إذن بين الفردية والجماعية سمة واضحة في إدراك العقاد للأسلوب ، حيث تمثلت الفردية في خصوصية الانعكاس النفسي ، وتمثلت الجماعية في عمومية الانعكاس البيئي .

وكلا الأمرين يؤدي إلى تعدد الأساليب نتيجة لتعدد المبدعين ؛ فالواقع التجريبي والاستقرائي يؤكد التمايز بين الأفراد في تعاملهم مع اللغة ؛ فهم جميعا لا يتكلمون ولا يبدعون بأسلوب واحد . ويرجع ذلك إلى أنهم لا يفكرون ولا يحسون على نمط واحد . ولا مناص من الاختلاف في الأسلوب مادام هناك اختلاف في البعد الذهني والبعد العاطفي ؛ بل لا مناص من اختلاف المبدع الواحد في النطق بالعبارة الواحدة إذا اختلف موقعها من البعدين السابقين بين وقت وآخر ، وبين إطار دلالي وآخر .

ويعمم العقاد هذه الظاهرة الأسلوبية على مفردات الحياة المختلفة ، في الملبس والمسكن وأدوات الطعام والشراب ؛ فكيف يكون هذا الاختلاف في مرافق الحياة ، ولايكون ثمة اختلاف في الأداء التعبيري ؟ إنه أولى بالتشعب والتعدد بمقدار تعدد الأذواق والمشاعر والأفكار والمعارف . وفضلا عن هذا يرى العقاد أن وحدة اللغة لو تحققت في مستوياتها المختلفة لما كانت عائقا عن هذا التعدد الأسلوبي ؛ إذ لا يمضي بعض الوقت حتى تكون هناك لهجة مهذبة ، ولهجة مبتذلة ، وعبارات تستعمل في التوضيح العلمي ، وأخرى في السياق الشعري . ولن يتكلم الناس على أسلوب واحد ولو كان مجال التخاطب واحدا ، فكيف وهم يتناولون من المعاني ما تضيق به رحاب العلوم والفنون ، وتتمثل أغراضه في معارض شتى من الفلسفة والدين والسياسة والصناعة وسائر المعارف(٢٦) . لكن العقاد يعود فيرد الكثرة الأسلوبية إلى ثنائية شاعت وانتشرت ، هي ثنائية (الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي) .

وتنطلق هذه الثنائية من إشارته إلى الفرق بين عبارات الإفهام وعبارات المشاعر ، وإقراره بأن للعلميات وما نحا نحوها أساليب

تختلف عن أساليب الشعريات وما يخرج من ينبوعها ، ويتولد من معدنها ؛ فلكل منها نمط من القول لا يساغ ولا يصلح فى سواه .
والملحظ الأساس الذى يقدمه فى هذا السياق هو دوران الخطابين فى دائرة (الغموض والوضوح) . ومن هنا فإنه يستهجن الوضوح المفرط فى الخطاب الشعرى ؛ لأنه يشل حركة الخيال ، بل قد يبطل عمله ؛ بيد أنه يعود ويوجب رفع (النقاب الشفاف) عن هذا الخطاب ، ويرى ذلك فرضا مقضيا على الشاعر ، دون أن يخل بالمستوى الدلالى ، أو يعطل تأثير الخيال . وهذا ما يستتبع نفى أن يكون التمايز بين الأسلوب العلمى والأدبى فى درجات الوضوح والغموض ؛ إذ ليس النقاب الشفاف الذى يستر الدلالة نوعا ما فى الشعر بحائل أمام العقل أو العاطفة ، إنما الفرق أو الحائل كائن فى طبيعة الأشياء التى يتناولها كل من العقل والخيال ، وفى طريقة التناول وكيفيته .[٢٧]

ومراوحة العقاد بين الوحدة والكثرة جعلته يعاود الحديث عن الخطاب الشعرى من زاوية الكثرة القائمة فى بنيته ، بخاصه إذا وقع الخطاب الشعرى فى دائرة (الرمز) أو الغموض الفنى ؛ فهنا يتحقق التعدد فى الأساليب .

من ذلك (أسلوب الأمثال) ، حيث يتم إنتاج المعنى بضرب المثل ؛ وذلك يختلف عن المقصود بالكناية الرمزية ؛ لأنه قد يأتى فى الشعر الصريح ، وقد يصرح فيه الشاعر بأنه يمثل لأفكاره ، أو يفهم منه القارىء ذلك دون حاجة إلى التصريح .

ومنه (الأسلوب الرمزى) ، الذى يعتمد على نوع من (الإلغاز الكنائى) ، يمكن للقارىء أن يقع عليه كما يقع على التورية عن المعنى بالتلميح دون التصريح . والفرق بينه وبين سابقه أن الأماثيل لا تلميح فيها ؛ لأن المبدع والمتلقى معاً صريحان فى القصد ؛ وليس ضرب المثل غير زيادة فى التوضيح ؛ وليس الأسلوب الرمزى بمخالف للتوضيح ؛ وإنما هو نوع من الكتابة بالعلامات التى يسمونها (الشفرة) ، غاية الفرق بينه وبين الشفرة أن العلامات فيه كلمات وعبارات ، وليست حروفا أو أرقاما ، أو تلفيقات مختزلة من الألفاظ التى لا تجرى على الألسن .

أما النوع الأخير فهو (أسلوب الأسرار) ، أسلوب (الصوفية) ، الذى يوصف أحيانا بأنه أسلوب رمزى لحاجته إلى الصراحة ؛ فهو أسلوب منغلق على نفسه ، قوامه الخفايا الروحية التى من طبيعتها الغموض ، وألفاظه مستورة تحت غلالات (الحالات الوجدانية) التى تقرب بين المحسوسات والمقولات .[٢٨] ثم يأتى تعدد الأسلوب بتعدد الإطار الدلالى الموسع ؛ إذ إن اختلاف الموضوع - عند العقاد - كاف لتحقيق الاختلاف بين أسلوب وأسلوب، وهذا يفسر لنا اختلاف النظم الشعرى فى القصائد الغزلية عن الوصفية أو الطردية . . إلخ.[٢٩]

وتزداد الكثرة وضوحا عندما يقسم الأسلوب بالنسبة للزمن إلى نوعين ، يرى العقاد أن اللغة العربية تستوفى دلالتها تماما ؛ وهو يعنى بهذين النوعين : أسلوب الكلمات المستفادة من التعريف والاشتقاق ، أو من الأدوات المصطلح على تخصيصها لمعانيها ؛ وأسلوب التعبيرات التى تدخل فى عداد الجمل والتراكيب .

ومن الأسلوب الأول الصيغ التى تأتى من تصريف الفعل للدلالة على المستقبل الإنشائى لفعل الأمر ، فإنه مخصص بصيغتين لهذا المعنى بغير لبس فى الزمن ولا فى الفاعل ، فيقول العربى : أكتب . ويفهم من ذلك أن الكتابة مطلوبة للمستقبل غير حاصلة حتما .

أما الأسلوب الآخر - وهو أسلوب الدلالة على الزمن بالتعبيرات التى تدخل فى عداد الجمل والتراكيب - فهو شائع الاستعمال ، فقد ينسب القول مثلا إلى أحد الناس كأنه عادة يأتى بها فى غير زمن محدود فيقول : إنه كان يقول ، أو إنه تعود أن يقول : أو إنه طالما قال . ولا تختلف العبارات فى صحة الدلالة ، ولا فى التحديد الزمنى ، ولا فى الإطلاق من هذا التحديد فى الإطالة والإيجاز .[٣٠]

ويضيف العقاد إلى ما سبق من أساليب ما يسميه (الأسلوب الرسمى) ؛ وهو أسلوب يخلص من الأبعاد النفسية والبيئية ، ويرتبط بالواقع الوظيفى واحتياجاته الجماهيرية ؛ وقد أورد فى السياق مجموعة من كتب الخليفة الثالث عثمان بن عفان وخطبه ؛ وهو لا يوردها ليبرز خواصها البلاغية والبيانية ، ولكن لأنها تقدم أسلوب الخليفة الثالث فى علاقته برعاياه من خلال وسيلة اتصال لغوية .

ويؤكد العقاد أن هذا النمط الصياغى يمكن ملاحظته فى أوائل كتب الخليفة ، التى تجسدت فيها حقيقة هذا (الأسلوب الرسمى) ، أو لنقل إنه أسلوب التشريع والوثائق القانونية ؛ تبليغ وتقرير بغير تنميق ولا محاولة تأثير ؛ فهو أسلوب الخلافة التى تعلم أن التفاهم بينها وبين من تخاطبهم مفروغ منه متفق عليه ، مستغن عن الإقناع وعن المسحة الشخصية التى يصطبغ بها الكلام إذا وقع الاختلاف فى النظر بين السامع والمتكلم .[٣١]

(٨)

ويرصد العقاد طرفين أساسيين يتصلان بالأسلوب ، كما يرتبطان بكل تعامل لغوى ؛ وفعاليتهما فى عملية الإبداع لا يمكن إغفالها ، كما أن تفاعلهما أمر حيوى ؛ هما المبدع والمتلقى .

وإذا كان البعض يتصور للمتلقى حضورا سلبيا فى الإطار الإبداعى ، فإن هذا التصور مرفوض عند العقاد . وذلك أن القراءة عمل إيجابى ، يشترك فيه المتلقى بداية ونهاية ؛ فليس التلقى مجرد استسلام سلبى من القارىء لما يتلقى ، بل لا بد من مقابلة عمل المبدع بعمل المتلقى الذى يساويه فى ثقافته زيادة أو نقصا .

والحقيقة التى يقررها العقاد هنا هى أن الكتابة كلها تصبح عبثا إذا كان الغرض منها أن يجهل الكاتب ما يعرف ، وأن يظل القارىء الجاهل على جهله ، فالكاتب مطالب أن يعطى القراء ما يحتاجون إليه ، وليس قصاراه أن يعطيهم ما يرغبون فيه ؛ والكاتب الذى يدع القارىء فى موضعه من الفهم والشعور قبل القراءة يستوى وجوده وعدمه ، بل يرجح عدمه على وجوده ؛ لأنه قد أضاع وقت المتلقى بغير جدوى ذهنية أو عاطفية .[٣٢]

واحتياج المبدع إلى المتلقى هو احتياج قياس ضغوط الدلالة عليه

بوصفه مرآة حقيقية تعكس طبيعة المبدع الفنية . يقول العقاد : « وإذا كان كذلك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شىء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك » .(٣٣)

كما أن هذا الاحتياج ليس احتياج المدح والثناء ، وإنما هو احتياج الألفة والفهم ، واحتياج المجاوبة والمجاذبة من العقول والنفوس التى تفهم طبيعته فهم وفاق أو فهم خلاف .

ومعنى هذا أن الأمر على غير ما يظن كثيرون ؛ فإن احتياج المبدع إلى المتلقى لا يقل عن احتياج المتلقى إلى المبدع إن لم يزد عليه فى بعض الأحيان ؛ إذ إن إقبال المتلقى على المبدع لفهمه واستيعابه ومجاذبته فكريا أجدى عليه من كل ثناء وإعجاب .

وحاجة الفنان ـ عموما ـ هى أن يحس الحياة بكل جوانبها ؛ ولن يتحقق له ذلك ما دامت نفسه مغلقة لا تتصل بغيرها على وفاق أو خلاف ، ولا ترى أثرها فى غيرها على إعجاب أو إنكار . والأمر شبيه بإرسال رسول ذهب إلى حيث لا يرجع ، أو رجع مثقلا بالخيبة ، وذلك يخالف التواصل على الموافقة التى تحقق قدرا من المعرفة الخارجية والداخلية ، وهى بدورها تشعل وقود الإبداع من ناحية ، وتثير ردود الفعل من ناحية أخرى .

ويصر العقاد على إشراك ما يسميه (الذوق الخالق) فى عملية الاتصال ؛ إذ هو ـ عنده ـ وسيلة نقل الحركة الذهنية والنفسية من طرف إلى الآخر ، أو الآخرين ؛ وإمكاناته الخالقة هى التى تشكل عالمها فى إطار غير مألوف ، حتى كأن المتلقى يدركه للمرة الأولى . ذلك أن المبدع يكون قد أضفى عليه من ذاته مما جعله إذا وصف البحر أو السماء أو الروضة ، فكأنما يجعلها بحره وسماؤه وروضته ، لفرط ما مزجها بشعوره ومن ثم يسرى كل ذلك إلى القارىء فيعيش لحظة شبيهة ـ إلى حد كبير ـ بلحظة الإبداع .(٣٥)

(٩)

والواقع أن الفكر الأسلوبى العقادى كان منوطا ـ بدرجة كبيرة ـ بالخطاب الشعرى ؛ وجاء دخوله إلى هذه المنطقة الإبداعية من المدخل العربى التراثى ، أى بالاتكاء على تعريف قدامة بن جعفر ، دون أن يصرح بذلك ، وإن كان هذا لا ينفى إيمانه باتساع التفصيلات الشعرية ، واختلاف درجة هذه التفصيلات فى قبولها للتجديد أو التزامها بالمنطق التراثى .

فاقتداء بقدامة يرى العقاد أن عناصر الشعر الأساسية هى : اللفظ ، والوزن ، والموضوع ؛ وهى على هذا الترتيب فى حاجتها للتجديد مسايرة للتطور الزمنى .

والواقع أن حديث العقاد عن اللفظ قد شابه كثير من التناقض ؛ إذ تارة يعطيه ثباتا يفوق مؤثرات الزمان والمكان ، وتارة يضفى عليه بعض أشكال التطور المضمون ، دون أن يحدد أسباب ميله إلى الرأى الأول ، ثم انتقاله إلى الثانى .

لقد أعطى للفظ صفة الثبات حتى لو مرت عليه ألف سنة ؛ وهو بهذا صالح لشعر امرىء القيس ، كما هو صالح لشعر البارودى ، مع قليل من التحوير الذى لا يلتفت إليه إلا المختصون بتسجيل أطوار الكلمات .(٣٦)

والغريب أن هذا الرأى : يختلف تماما مع موقف اللغويين القدماء فى نظرتهم لتطور اللغة ، حتى إن أبا عمرو بن العلاء كان يقول . « اللسان الذى نزل به القرآن وتكلمت به العرب على عهد النبى صلى الله عليه وسلم عربية أخرى غير كلامنا هذا » .(٣٧)

والواضح أن العقاد يتحرك هنا فى منطقة (الإفراد) بعيدا عن الكتل التعبيرية فى التراكيب أو الأبيات المكتملة . فالمفردات هى التطور بالزيادة القليلة كل بضعة قرون ، أو يطرأ عليها اختلاف الاستعمال فى حقبة من حياة اللغة . وعلى الرغم من ذلك يوجب العقاد على الشاعر أن يتابع هذه الأطوار ، وقد يكون تعامله معها وسيلة للتطور ذاته ، بالتصرف أو الزيادة ، أى أن الشاعر ـ على هذا النحو ـ يصبح خالقا للغة ؛ وهو ما يوقعنا فى الحيرة أمام مقولته بالثبات لألف عام .

وإذا كان الغالب بالنسبة (للإفراد) هو الثبات ، فإن هذه الغلبة تقل بالنسبة للإطار الموضوعى والإطار الإيقاعى . ونتيجة لهذا المعتقد اللغوى فإن العقاد يرى أن المعجم الشعرى فى أيامه قريب من المعجم الشعرى فى عهد أصحاب المعلقات . أما بالنسبة للإيقاع فإن هناك تطورا محدودا من حيث اختلاف عدد البحور ، وعدد القوافى .

والنظرة العقادية لتطور البنية الإيقاعية نظرة محدودة ، تتحرك فى دائرة الموروث ولا تتجاوزه إلا بقدر . ومن ثم فإنه يسمح بتنويع القوافى ، ويراها أوفق للشعر العربى من إرساله بغير قافية ، كما أنه يقبل التنوع فى أوزان المصاريع والمقطوعات على نمط أسلوب الموشحات ، ليتسع الشعر للمعانى المختلفة ، والموضوعات المطولة ، دون أن ينفصل عن الموسيقية التى نشأ فيها ، ودرج عليها ؛ وهذه هى حدود ما يسمح به كائنا ما كان موضوع القصيدة .(٣٨)

وبهذه الخواص الداخلية والخارجية يتحقق للخطاب الشعرى استقلالية ذاتية بوصفه فنا كامل الأداة ، مستغنيا بخواصه عن سائر الفنون . وهذه الاستقلالية تقتضى نوعا من الطبع البعيد عن الكلفة على أى قائل ذى قدرة تعبيرية شعرية وملكة فنية .

وبهذا المنظور يقف العقاد وقفة صلبة أمام (شعر الحداثة) ؛ إذ إن الدعوة إلى إلغاء الأوزان ذات البحور والقوافى لا تأتى من جانب سليم ، ولا تؤدى إلى غاية سليمة ، فلا يدعو إليها ـ من وجهة نظره ـ غير واحد من اثنين :

عاجز عن النظم الذى استطاعه الشاعر العامى فى نظم القصص المطولة والملاحم التاريخية من أمثال السيرة الهلالية وسيرة الزير وغيرها من السير المشهورة المتداولة .

أو عاجز عن النظم الذى استطاعه الشاعر العامى والشاعرة العامية فى نظم أغانى الأعراس ، ونواح المآتم ، وأمثال الحكمة والنصيحة على ألسنة المتكلمين باللهجات الدارجة . ولا خير للفن فى كلام يقوله من يعجز عن هذا القدر من السليقة الشعرية والملكة الفنية . وأحرى به أن يأتى بما عنده فى كلام منثور ، ويترك النظم وشأنه ، بدلا من هدم الفن كله ، وحرمان اللغة من آثار القادر عليه .

ويستشهد العقاد بالقصاصين وناظمى الملاحم والأغانى الشائعة ؛ لأن استطاعتهم نظم كل ذلك بغير علم ولا معرفة ثقافية ، تنفى عن الأوزان العربية تلك الصعوبة المزعومة التى يدعى الأدعياء أنها تجعل النظم العربى من أصعب فنون النظم فى اللغات العالمية .

فإن لم يكن نقص الملكة الفنية سبب العجز عن أوزان الشعر وإبطال هذه الأوزان ، فهو إذن عمل من أعمال الهدم الصراح عن سوء نية ، يتعمده المجاهرون به لتقويض معالم اللغة ، ومحو أثر الأدب ، وفصم العلاقة الفكرية بين روائع الثقافة العربية فى مختلف العصور ، وتلك شنشنة ــ فيما يرى العقاد ــ روجها فى العصر الحاضر دعاة الهدم المستترون وراء كلمات التقدم والتجديد . وينتهى العقاد من كل ذلك إلى أنه لا خير فى اتجاه يتولاه العجز العقيم والكراهية النكراء .(٣٩)

ولا شك أن هذا الموقف العقادى قد ناهض الإبداع الحداثى الذى استفاض على الساحة العربية ، بل أصبحت له السيادة فى الخطاب الشعرى كله . وما أظن إلا أن العقاد نفسه كان يمكن أن يرجع عن هذه الآراء ، أو عن بعضها ، لو أنه عايش الحركة الشعرية ورأى انطلاقاتها التجريبية التى كادت تصل الشعر بمنطقة النثر عند أصحاب (الحساسية الجديدة) .

وبجانب (الإفراد) و (الإيقاع) يضم العقاد (العدول) إلى دائرة الشعرية ، بصفته وسيلة التعامل مع منطقة الإفراد ، بعيداً عن سيطرة المعجم عليها ، وإن كان العدول عنده لا يخرج عن دائرة المجاز بما هو أداة شعرية فريدة باحتوائها على البنية التشبيهية وتحولاتها الاستعارية والكنائية ، التى تعمل ــ فى جملتها ــ على نقل الحقائق المجردة إلى دائرة المحسوسات .

ويصل إدراكه لحقيقة العدول ودوره التعبيرى إلى أن جعل العربية (لغة المجاز) التى عن طريقها يتاح للمبدع التحاور بين (المجردات والمحسوسات) على أساس أن المحسوس لا يشغل ذهن المتلقى إلا ريثما ينتقل إلى مدلوله ؛ فالقمر : بهاء ؛ والزهرة : نضارة ؛ والغصن : اعتدال ورشاقة ؛ والطود : وقار وسكينة .(٤٠)

وبما أن المجاز يدخل منطقة المركبات ، فإن العقاد بذلك يكون قد وضع الشعر فى منطقة ثلاثية الأضلاع : اللفظ المفرد ـ التركيب ـ الإيقاع . وهو بذلك لا يخرج عما ردده قدماء العربية ، بل ربما يكون قد أغفل بعض ملاحظاتهم القليلة عن تخلص (الشعرية) أحيانا من البنية الإيقاعية ، فى مثل ما ردده ابن جنى من أن بعض معاصريه كان يروى لونا من النثر أسماه شعرا . قال : أنشدنى مرة بعض أحداثنا شيئا سماه شعرا على رسم للمولدين فى مثله ، غير أنه عندى أنا قواف منسوقة غير محشوة فى معنى قول سلم الخاسر :

موسى القمر . . غيث بكر . . ثم انهمر

وقول الآخر : • طيف ألم . . بذى سلم . . يسرى العتم . . بين الخيم . . جاد بغم .

وقول الآخر : قالت حبل . . شؤم الغزل . . هذا الرجل . . حين احتفل . أهدى بصل .(٤١)

(١٠)

ومنهج العقاد ـ فى كل ذلك ـ يتلازم مع عملية نقدية بعيدة عن المنهج الأسلوبى ، هى عملية التقويم . والتزامه هذا المنهج جعله يضع مواصفات للأسلوب تميل إلى جانب الحسن أحيانا ، كما تميل إلى جانب القبح أحيانا أخرى . وذلك راجع إلى توافر شروط كلية وجزئية ، وكأنه بذلك يتبع المنهج البلاغى القديم الذى كانت مهمته إنتاج النصوص لا وصفها .

وانطلاقه الأساسى فى هذا المسلك يتأتى من أن كل أسلوب ، أو كل كلام ، ليس مصدره صحة الإدراك ، وصدق النظر ، واستشفاف العلاقات ، لا يكون إلا هراء لا محل له فى الخطاب الأدبى ؛ إذ لا يكفى صحة الحواس ، وتدفق العواطف ـ إذا كانا قد بلغا مرحلة التسيب والهذيان ـ كقاعدة لإنتاج الأسلوب .(٤٢)

لكن محاصرته للأسلوب ، والحكم عليه بالجودة أو الرداءة ، لا يمكن فهمها إلا فى ضوء مذهبه النفسى ؛ فالناس ـ عنده ـ يتفاهمون ببواطنهم أكثر مما يتفاهمون بظواهرهم ، وإن لاح الأمر خلاف ذلك ، لطول العهد باستخدام اللغة فى الإعراب عن المقاصد . واللسان ـ على هذا ـ ليس إلا الموضح والمفسر لما عساه أن ينبهم على المتلقى من مجمل سر المبدع ، ومما قد تحتويه أفكاره دون أن تعبر عنه تمام التعبير وجداناته .

وهذا سبب إعجاب المتلقين بالخطاب الأدبى إذا كان مصدره السليقة ، ورفضهم لما تعبث به يد الصنعة ، لأنهم يقرأون نتاج السليقة فينفذ إلى سلائقهم ، ويصيب مواقعه منها ، ويحرك من نفس القارىء مثل ما حرك من نفس الشاعر أو الكاتب ، فيعلمون أنه صدقهم ، وحسر لهم عن سريرته فيركنون إليها .

ويقرأون نتاج الصنعة ، فلا يجاوز ألسنتهم ، وكأنهم يقرأونه وهم ينظرون إلى الشاعر أو الكاتب وهو يتعمل للظهور لهم بغير مظهره ، ويتنقب لهم بنقاب يخفى وجهه ، أو يبديه فى غير صورته .(٤٣)

ونظرته إلى جماعية الأسلوب دفعته إلى رصد ظواهر الضعف وربطها بحقبة زمنية بعينها ؛ وهى مرحلة الضعف التى مر بها المجتمع العربى التى أورثتنا نوعا من النتاج الأدبى ـ وبخاصة الشعر ـ ليس إلا كلاما من فوقه كلام ومن تحته كلام ، واستحال الشعر إلى تجريد عروضى من

جانب ، وبناء تحسيني من جانب آخر ، فازدحم بالتورية والكناية والجناس والترصيع ، وصارت القصائد كأنها شواهد منظومة لتذييل كتب البيان والبديع ، وظهر في الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخميس ، وراح الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ وجمعها على نحو ما يتبارى الأطفال في جمع الحصى الملون وتنضيده .

وأصبح الشعر مجرد تلاصق أبيات ، وتشابه مصارع ، وتخليط كلام ، دون أن يدرك أصحابه أن ذلك إفساد لأسلوب الشعر ، وإخلال بروحه . وانعكس هذا كله على الواقع اللغوي فسقط ، وزاده سقوط الأسلوب ورذالته سقوطا على سقوط ، حتى أصبح هناك حاجز عقلي وروحي بين الإبداع والتلقي.(٤٤)

إن جملة هذه الظواهر هي ما أهم العقاد في رصده لأسباب سقوط الأسلوب ؛ وهي - كما نرى - تتعلق (بالمركبات) ؛ إذ يبدو أن (الإفراد) لم يكن مناط اهتمامه ، حيث لا تتعلق به الطبيعة التشكيلية للأسلوب ، بل إن مسألة (الابتذال) التي راح النقاد العرب القدماء يطيلون الحديث فيها ، ويرصدون الدوال التي تندرج تحتها ، لم تظل في هذا الإطار من التناول - عنده - بل نقلها إلى المستوى التركيبي ، حيث أصبح الابتذال منوطا بتكرار (العبارة) حتى يألفها السمع ، فيفتر أثرها في النفس ، ولا تفضي إلى الذهن بالقوة التي كانت للمعنى في جدته ؛ أي أن الابتذال في حقيقته خالص للتراكيب لا للمفردات ، وذلك مشروط بأن تظل المفردة في إطار معناها الذي يفهم منها ، فإذا ظلت في هذا النطاق فهي مصونة لا يتطرق إليها الابتذال ولو طال تكرارها ؛ لأن دعوى الابتذال - في هذا السياق - تمثل خطرا يهدد بانقراض اللغة جيلا بعد جيل.(٤٥)

ويتجاوز العقاد هذا المستوى الشكلي في رصد مآخذ الأسلوب إلى المستوى الدلالي ، فيجمل ملاحظاته عن هذا الجانب في أثناء تعليقه على كتاب (البؤساء) ، لـ (هيجو) ؛ فقد اختار بعض أجزائه عشوائيا ، ورصد من خلالها عوامل سقوط الأسلوب التي هي - في الوقت نفسه - عوامل سقوط الأسلوب بشكل عام في الخطاب الشعري والنثري .

فهناك الإطناب في غير طائل ، إيثارا للقشور المموهة على اللباب المثمر ، والاهتمام بالعلاقات الوهمية دون العلاقات الصحيحة ، والإكثار من تضخيم الأخيلة ، والاحتفال بتزويقها والتزيد فيها ، إيثارا للأثر الخارجي أكثر من الأثر الداخلي.(٤٦)

وحقيقة هذه الملاحظات - في رأينا - تئول إلى مجموعة من المصطلحات التي يصعب تحديد مدلولها ، وإن كانت في جملتها ترتد إلى الفكرة الأساسية عند العقاد ، وهي أن الأسلوب انعكاس لحالات نفسيه ، وأنه - من ثم - يجب أن يظل طابعه داخليا ، سواء أكان ذلك بالنسبة لتعليق المفردات داخل السياق ، أم بالنسبه لكيفية إنتاج الدلالة الجزئية أو الكلية .

والواقع أن هذا المسلك النقدي يكاد يغطي مساحة منقودات العقاد في الشعر أو في النثر ؛ فكثيرا ما تناول بالدراسة بعض الأعمال الأدبية العالمية والمحلية ، فزاوج فيها بين ملاحظاته الانطباعية - غالبا - والأسلوبية قليلاً ؛ ففي دراسته لرواية (جيتي) المسماة (فوست) يحاول أن يجد فيها مدخلا لإبراز عبقرية المؤلف ، ولكنه خلال هذا المدخل يقدم مجموعة من الملاحظات العمومية عن ازدحام الرواية بالحشو والتفكك وضعف السبك الفني .

وبالرغم مما يراه العقاد في الرواية من هذا كله ، يقول إنها صنعة عبقرية عظيمة ، وإنها مرآة حياة واسعة غاصة بذخائر الفن والمعرفة والفهم العميق الراجح ، لكن العيب الأكبر فيها - بجانب ما سبق - أننا لا نحس - ونحن نستعرضها - أننا نستعرض حياة إنسانية تجاوبنا ونجاوبها ، وتقاربنا ونقاربها ، وإنما نحس كأنها ذخائر موزعة في الطبيعة ، نلتقطها من هنا ثم من هناك كما نلتقط الجواهر الضائعة في المفازة البعيدة ، كما أن المتلقي يتحرك فيها وهو يحمل نفسه حملاًفلا يستحثه على المضي فيها إلا كلمة يقع عليها اتفاقا ، لا يقولها إلا ذهن كبير ، أو أنشودة مستعذبة قل أن تداني في حلاوة النغم وسهولة الأداء . على أن هذه الأنشودة أو تلك الكلمة لا تنسيه فتور صاحبها ، وكل ما يستحق العناية فيها شيء واحد ، هو الاطلاع على عبقرية نادرة .

وتستمر هذه الانطباعية المتناقضة في النظرة التجزيئية ؛ إذ يرى العقاد أن الجزء الأول من الرواية أحسن حالا في هذه الخصلة ، لأنه يمس قلب الإنسان ، ويستجيش عاطفته بقصة الفتاة (مرغريت) التي وقعت في حبائل الشيطان ، فجرها إلى الفسق فالقتل فالعار فالسجن والجنون .

وعلى هذه الصورة الحية تقوم الرواية ، وإليها يعزى النجاح الذي أصابته عند جمهورها ؛ فالجزء الأول أحسن حالا في هذه الخصلة ، ولهذا كان أحسن حالاً من ناحيه التناسق والتنظيم . ومع ذلك فإن التأمل فيه يدل على وجود مناظر كاملة لا علاقة لها بنسق الرواية في شيء .

أما الجزء الثاني فهو الفوضى بعينها ، يزيد عليه الغموض الذي لا ينتهي إلى طائل . ولكي يقف القارىء على مثال من فوضى التأليف فيه يكفي أن يعلم أن الجزء كله قائم على قصيدة من نظم (جيتي) ، بعضها صدر قبل صدور الجزء الأول ، ونظم باقيها بعد الصدور ، وهذا مثل من التلفيق في التأليف .

أما الرموز الغامضة الشائعة في الجزء كله فمثالها بناء (فوست) بـ (هلينا) ، والإشارة بذلك إلى الحضارة الأوربية التي زاوجت بين الثقافة الإغريقية وثقافة القرون الوسطى . والعجيب - كما يقول العقاد - أن من رموز القصة ما كان (جيتي) نفسه لا يفهمه ؛ فقد سئل عن (فوست) ما مغزاها ؟ فأجاب في غير اكتراث : تسألني كأنما أعرف هذا المغزى ، وإنما هي رحلة من الأرض إلى السماء خلال الجحيم.(٤٧)

وبمثل هذا التعامل النقدي يعرض العقاد لمسرحيات (شو) التي يرى أنها تنحصر في حسن الحوار ، وعرض الأفكار ؛ فهي فقيرة في

المواقف ، فقيرة فى تكوين الشخصيات وتلوينها ، وعبثا تحاول أن تلقى فى رواياته شخصية كشخصيات شكسبير وموليير وسفوكليز ، أو موقفا كالمواقف المحكمة التى يعرضها لنا أولئك الشعراء فى مهارة خفية[٤٨] . فهذا التعامل النقدى للعقاد لا نلمح فيه متابعة لبناء الشخصيات من خلال اللغة ،بالرغم من أنها الوسيلة الوحيدة لإنتاجها، كما لا نجد متابعة لتطور الشخصيات وما فيها من ثبات أو تحول ، أو رصد الوظائف الفنية للأحداث ، ودور الأسلوب فى كل ذلك .

(١١)

والحق أن الأفكار الأسلوبية عند العقاد تمثل مزيجا من أفكار العرب القدماء والفكر الغربى الحديث ؛ إذ لا يعدو الأسلوب أن يكون الطريقة الخاصة فى أداء المعنى ، دون عناية واضحة بعملية الاختيار ودورها الذى يتعلق بالمفردات وإمكاناتها الاستبدالية ، وإنما كانت العناية متكثفة - على ما يبدو - على عملية التوزيع فى إطارها الشمولى ؛ بمعنى أن النواحى النصية لم يكن لها نصيب موفور فى نقد العقاد ؛ وكل ما أهمه فى ذلك أن يكون التركيب موازيا للحركة الذهنية والنفسية ، بحيث يصبح الأسلوب بصمة لصاحبه . فإذا كانت الكلاسيكية قد اعتنت بتأكيد الواقع الخارجى على حساب المبدع ، فإن العقاد أراد أن يتجاوز هذا الواقع ليجعله انعكاسا للرؤية الداخلية ؛ ويكاد - فى ذلك - يعطى المبدع أهمية تفوق هذا الواقع . وبهذا يتميز أسلوب عن أسلوب ، ويتفرد بخصائص لا توجد فى سواه ، فلا يمكن أخذه ، أو نقله ، أو تعديله ؛ لأن انتماءه سيظل إلى مبدعه .

لكن العقاد - فى الوقت نفسه - يسمح لنفسه بأن يسلب حقيقة الأسلوب عن نوع معين من الصياغة إذا لم تتوافر المواصفات التى ارتضاها بالنسبة للأسلوب الحق . وهو فى ذلك لا يجاوز القدماء إلا قليلا فى حديثهم عن الصنعة والتكلف ، وإن كان قد تجاوزهم - بلا شك - فى منهجه النفسى الذى خلف به دراسته .

ويجب أن نشير أخيرا إلى أن هذا الفهم العقادى جاء منثوراً فى أجزاء متفرقة من كتاباته ، لكن ضم شتاته قد شكل إطارا كليا صالحا للتعامل معه بما هو مفهوم شمولى للأفكار الأسلوبية عنده.كذلك يجب أن نشير إلى أن الوصول إلى هذا الفهم اقتضى حركتين متوازيتين فى آن واحد ؛ الأولى تجميعية ؛ والأخرى تحليلية ؛ وبهما كان الوصول - قدر الإمكان - إلى هذه الأفكار التى ترددت عند العقاد بشكل منتظم .

□□□

الهوامش :

(١) دلائل الاعجاز - عبد القاهر الجرجانى - قراءة محمود محمد شاكر - الخانجى ، بالقاهرة سنة ١٩٨٤ : ٢٦٨ .
(٢) يوميات : العقاد - دار المعارف بمصر : ٢/ ١٠ .
(٣) انظر بين القديم والجديد ـ د . ابراهيم عبد الرحمن محمد ـ مكتبة الشباب ١٩٨٣ ـ ٢٨٢ ـ ٢٨٤ .
(٤) انظر : اللغة الشاعرة - العقاد - مكتبه غريب : ٧١ ، ٧٢ .
(٥) انظر : ابن الرومى ، حياته من شعره - ـ العقاد ـ مطبعه مصر : ٤ ، ٥ .
(٦) أبو نواس ، دراسة فى التحليل النفسانى والنقد التاريخى - العقاد - مطبعة الرسالة : ١٥٢ ، ١٥٣ .
(٧) السابق : ١٦٠ ، ١٦١ .
(٨) انظر : اللغة الشاعرة : ١٠٠ - ١٠٢ .
(٩) انظر : ابن الرومى : ٧٦ ، ٧٧ .
(١٠) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى - العقاد - دار نهضة مصر للطبع والنشر سنه ١٩٧٣ : ١٦٠ .
(١١) انظر : الفصول - العقاد - المكتبه التجاريه سنه ١٩٢٢ : ٦٣ .
(١٢) ساعات بين الكتب - العقاد - المقتطف والمقطم سنه ١٩٢٩ : ٤٢ ، ٤٣
(١٣) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : ١٨٤ .
(١٤) انظر : ابن الرومى : ٣١٤ - ٣١٦ .
(١٥) اللغه الشاعرة": ٨٨ .
(١٦) يوميات : ٢/ ٢٨٨ ، ٢٨٩ .
(١٧) أشتات مجتمعات فى اللغة والأدب - العقاد - دار المعارف بمصر : ١٦ - ٤٩ .
(١٨) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : ٢٣ .
(١٩) السابق : ٤٨ .
(٢٠) أشتات مجتمعات فى اللغة والأدب : ١٣٢ .
(٢١) اللغة الشاعرة : ٢١ .
(٢٢) جميل بثينه - العقاد - دار المعارف بمصر : ٩٢ ، ٩٣ .
(٢٣) شاعر الغزل - العقاد - مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر : ٤٥ ، ٤٦ .
(٢٤) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : ٣ .
(٢٥) السابق : ١٦٣ .
(٢٦) ساعات بين الكتب : ٩٤ ، ٩٥ .
(٢٧) الفصول : ٧٩ ، ٨٠ .

(٢٨) يوميات : ٢/٣٨٢ ، ٣٨٣ .
(٢٩) أشتات مجتمعات فى اللغة والأدب : ١٣٧ .
(٣٠) اللغة الشاعرة : ٨٦ ، ٨٧ .
(٣١) انظر : عثمان بن عفان ـ العقاد ـ دار الهلال : ٦٢ ، ٦٣ .
(٣٢) يوميات : ٢/٤٤٤ ، ٤٤٥ .
(٣٣) الديوان فى الأدب والنقد ـ العقاد والمازنى ـ مطابع الشعب ـ الطبعة الثالثة : ٢٠ .
(٣٤) ساعات بين الكتب : ٣٨ .
(٣٥) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : ١٦١ .
(٣٦) انظر : حياة قلم ـ العقاد ـ مكتبه غريب : ٣٧٠ .
(٣٧) بيان إعجاز القرآن ـ الخطابى ـ تحقيق محمد خلف الله أحمد ود . محمد زغلول سلام . المعارف بمصر سنه ١٩٦٨ : ٤٥ .
(٣٨) انظر : حياة قلم : ٣٧٠ ، ٣٧١ .
(٣٩) السابق : ٤٣ ، ٤٥ .
(٤٠) اللغة الشاعرة : ٤٦ ، ٤٧ .
(٤١) الخصائص ـ ابن جنى ـ تحقيق محمد على النجار ـ عالم الكتب ـ بيروت ١٩٨٣ : ٢/٢٦٣ ، ٢٦٤ .
(٤٢) انظر : الديوان : ٦٤ .
(٤٣) الفصول : ٢٢٣ .
(٤٤) السابق : ١١٦ ، ١١٧ .
(٤٥) السابق : ٦٩
(٤٦) السابق : ٥٩
(٤٧) عبقرية جيتى ـ العقاد ـ مكتبة دار العروبة سنة ١٩٦٠ : ٩٩ ـ ١٠٣ .
(٤٨) برنارد شو ـ العقاد ـ دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٠ : ٤٦ ـ ٤٧ .

■ ■ ■



شعر العقاد والتراث

إبراهيم السعافين

— ١ —

مدخـــل

العقاد أحد ثلاثة ضمتهم « جماعة الديوان » ، نـادوا بالتجـديد ، وعـابوا عـلى الإحياليـين فناءهم في شعـر الأقدمين ، وخفاء ذواتهم فيما ينظمون . وقد تصدى العقاد لرأس هذه الحركة « أحمد شوقي » أمير الشعراء يهدم شعره من أساسه فلا يغادره إلا نظماً لا روح له ، ورصفاً لا غناء فيه[1] .

ولما كان الحديث عن أثر التراث في شعر العقاد ليس سهل المنال فإننا سنحاول ــ ما وسعنا الجهد ــ أن نرى أثر التراث في « لغة » العقاد بما يتاح لنا من أدوات البحث [2]

وإذا ما قمنا بمغامرة في « لغة » العقاد فإننا ندرك خطر هذه المغامرة في عشرة دواوين بلغت قرابة الألف صفحة ، في رحلة امتدت ما يزيد على خمسين عاماً .

ولعل موقف العقاد من شعراء الإحياء ، سواء من حيث الموضوعات التي نظموا فيها أو من حيث اللغة ، يجعل مقولاته النقدية في حرج حين استقراء ديوانه الضخم ، على نحو يدفع إلى التساؤل عن قدرة العقاد على الإفادة من نظريته الشعرية في ابتداع لغة تختلف عن لغة الإحيائيين الذين نعى عليهم استخدام لغة لا تعبر عن ذواتهم ، ولا تحقق شعراً « معاصراً » أو « جديداً » يعبر عن النفس الإنسانية ، ويستلهم أحلامها وأشواقها .

ولقد سخر العقاد من طموح شوقي « إلى معارضة المعري في قصيدة من غرر شعره ، لم ينظم مثلها في لغة العرب ، ولا نذكر أننا اطلعنا في شعر العرب على خير منها في موضوعها . والمعري رجل تيمّم هذه الحياة محراباً ، واجتواها غاباً ، وصدف عنها سراباً . . . . فإذا هو نظم فلسفة الحياة والموت كما تراءت له فذلك مجاله وتلك سبيله . وأين شوقي من هذا المقام ؟ » .

إنه ينطلق هنا من إعجابه بالمعري الشاعر القديم ، ساخراً من شوقي الذي يقلده دون تجربة في رأيه : « فاعلم أيها الشاعر العظيم ، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها ، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو ، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به . وليس هم الناس من القصيدة أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ، ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه .

وإذا كان كذلك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تـذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك . وما ابتدع

التشبيه لرسم الأشكال والألوان ؛ فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ، ونفاذه إلى صميم الأشياء ، يمتاز الشاعر على سواه . ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربا مؤثرا ، وكانت النفوس تتواقة إلى سماعه واستيعابه ؛ لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرآة النور نوراً .

فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه ؛ والشعر يعكس على الوجدان ما يصف فيزيد الموصوف وجوداً ــ إن صح هذا التعبير ــ ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده . وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطىء فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره : فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ؛ وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ، فذلك الطبع القوى والحقيقة الجوهرية . وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء ، وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائغة ؛ وما إخال غيره كلاماً أشرف منه بكم الحيوان الأعجم »[٣] .

وفى حين فسر العقاد تعدد الموضوعات فى القصيدة العربية القديمة عاب على شعراء الإحياء تقليدهم أسلوب الأقدمين فى بناء القصيدة ، لاختلاف أسلوب الحياة ، إذ يقول معللا صنيع القدماء :

« لقد كان الرجل من الجاهلية يقضى حياته على سفر : لا يقيم إلا على نية الرحيل ، ولا يزال العمر بين تخييم وتحميل ؛ بين نؤى تهيج ذكراه ، ومعاهد صبوة تذكى هواه ؛ هجيراه كلما راح أو غدا حبيبة يحن إلى لقائها ، أو صاحبة يترنم بموقف وداعها . فإذا راح ينظم الشعر فى الأغراض التى من أجلها يتابع النوى ، ويحتمل المشقة ، ثم تقدم بين يدى ذلك بالنسيب والتشبيب ، فقد جرى لسانه بعفو السليقة ، لا خلط فيه ولا بهتان »[٤] .

ويبدو أن العقاد أدرك التباين بين التنظير النقدى والتشكيل الفنى ، فراح يوضح الفرق بين ظاهر الدعوة إلى شعر عصرى وحقيقته ، إذ يقول فى مقدمة الجزء الخامس « قصائد ومقطوعات » الموسومة بـ « الشعر العصرى » : تناول بعضهم ديواناً من الشعر فقال : هذا شعر عصرى ! هذا ديوان خلا من باب المدح وباب الهجاء ، فهو شعر جديد وليس بشعر قديم . وذلك مثل من أمثلة التقليد فى إنكار التقليد ؛ فالشعر لا يكون عصرياً مبتكراً لأنه خلا من المدح ، ولا يكون قديماً محلياً لأنه يشتمل عليه ، وإنما يخرج « المدح » من الشعر لأنه كلام يضطر إليه الناظم اضطراراً ، ولا يعبر فيه عن عقيدة صادقة ، أو عاطفة صحيحة ، لولا الحاجة إلى نوال الممدوح لما نظمه ولا أجاله فى خاطره . فمن هنا كان المدح كلاماً لا شعر فيه ، ولا دلالة على شعور . أما المادح الذى يقول ما يعتقد أو يحس أو يتمثل أو يتخيل ، فلا فرق بينه وبين شاعر الوصف والغزل والحماسة ، من حيث القدرة الشاعرة ، ولا سيما إذا هو أثنى بما يوجب الثناء فى رأيه وفى ضميره . . . »[٥] .

وقد ذهب العقاد إلى قريب من هذا المذهب فى موقفه من لغة الشعر ، ودافع بحماسة عن فصاحة الألفاظ وجزالة الأساليب ، ورفض ما ذهب إليه من تهاونوا فى اصطناع التراكيب والأساليب التى تنأى عن الجزالة الموروثة ، وانتقد فى رفق رأى صنوه « ميخائيل نعيمة » فى « الغربال » .

ومهما يكن فإن العقاد فى موقفه من لغة الشعر يحدد موقفه من التراث ، فيقول عن صاحب الغربال : « وزبدة هذا الخلاف أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولاً ، ويرى أن الكاتب أو الشاعر فى حل من الخطأ مادام الغرض الذى يرمى إليه مفهوماً ، واللفظ الذى يؤدى به معناه مفيداً . ويمنُّ له أن التطور يقضى بإطلاق التصرف للأدباء فى اشتقاق المفردات وارتجالها . . . ولكنها فى نظرى تحتاج إلى تنقيح وتعديل . . . . . »[٦]

ـ ٢ ـ

وإذا كانت نظرية العقاد الشعرية تؤثر فى شعره بصورة أو بأخرى ، فإن النظرية النقدية شىء ، وقدرة صاحبها على تجسيدها فى تجربته أمر مختلف . ويظل الاختلاف يتراوح سلباً أو إيجاباً من شاعر إلى آخر . بيد أن قضية التطور لها سطوتها الواضحة فى مسيرة الشعر ؛ فليس بوسعنا أن نطمئن إلى أن « العقاد » وزملاءه تأثروا « قديم » الشعر العربى و « جديد » الأدب الغربى ، ولم يتأثروا أسلافهم الأدنين من جماعة « الإحياء » ، من مثل البارودى وشوقى وحافظ ومطران ، بل ذهب العقاد إلى أنه وزملاءه أثروا فى شوقى وفى مطران[٧] .

إن مسيرة الشعر لا تنسجم مع مقولة أنهم لم يتأثروا « الإحيائيين » ، وإن كانت صادرة عن اقتناع خالص وعقيدة شعرية صادقة . وهذا ما يقودنا بالضرورة إلى اختبار هذه المقولات النظرية فى ضوء تجربة « العقاد » الشعرية ، التى تفصح عن ملاحظات قد لا تلقى القبول أول وهلة ، لتصادمها مع ما تقدم من مواقف العقاد النقدية والشخصية .

ولما كانت دراسة أثر التراث فى شعر العقاد فى حاجة إلى دراسة تفصيلية ، تتناول الأغراض والمعانى والمعجم الشعرى والتراكيب والصور والإيقاع ، فإننا سنحاول أن نلم فى إيجاز وتركيز بهذه الجوانب ، بغية عرض صورة صادقة لأثر التراث فى تشكيل بنية القصيدة لدى العقاد . ولعل من نافلة القول أن نشير إلى أن بيان هذا الأثر لا يحمل على معنى الادعاء أو الأخذ أو السطو أو السرقة على نحو ما شاع على ألسنة بعض أصحاب الاتجاهات التقليدية فى النقد ، وإنما ندرس هذا الأثر من حيث هو مكون أساسى فى تجربة العقاد ، التى تمثلت التراث ومثلته تمثيلاً حيوياً وتشكلت به ؛ فالتراث مثل سائر عناصر التجربة ، عضوى غير قابل للتجزئة أو الانقسام إلى وحدات منفصمة لا رابط بينها .

التراث والأغراض الشعرية :

ولعل التعرف إلى الأغراض الشعرية عند العقاد يساعد فى بيان موقفه من تراث الشعر العربى ؛ إذ ربما كانت لصيقة بفلسفة الشاعر ونظريته النقدية . وقد ربط العقاد ــ كما رأينا ــ بين قبوله للأغراض

الشعرية المختلفة وصدورها عن تجربة فنية صادقة ــ من الناحية النظرية على الأقل .

بيد أن من يتأمل ديوانه يلحظ أن معظمه يدور حول موضوعات فلسفية تأملية ، تعلى من جانب القيم الفكرية ، وتأتلف مع نظره الدائم إلى نفسه ، وإلى ارتباطها بالكون والحياة والطبيعة ، ومعاناتها تجاه فلسفة الوجود والعدم ، والحياة والموت ، ثم ربط الظواهر المختلفة بالنفس البشرية . ويشمل ذلك غرض الوصف والغزل ، ويمتد أحياناً ليبدو فى المدح والرثاء والهجاء(٨) .

غير أن اهتمام العقاد بنزعة التفلسف والتأمل وإعلاء الجانب الفكرى لا تتعارض مع تأثره التراث ؛ فسطوة التراث فى شعره غير منكورة ، لا سيما أن جانباً من شعر التراث قد اهتم بصورة رئيسية بالتأمل والوصف والحكمة ، وما سمى بباب الأدب . ويبدو ذلك فى اهتمامه بمعارضة بعض شعراء الحكمة والتأمل ، من أمثال ابن الرومى وأبى تمام والمتنبى وأبى العلاء وغيرهم .

المعانـى :

إذا كان من العسير أن نفصل بين المعانى الشعرية والتشكيل الفنى فإننا نجد العقاد يطمح إلى أن تكون معانيه مستمدة من تجربته الخاصة ، ومن نسقه الفكرى الخاص ، الذى يقوم على تأمل الأشياء فى صلتها الحميمة بالإنسان والكون والطبيعة والحياة .

وسنجد أقرب شعراء العربية إلى نفسه أولئك الذين أولوا الفكر والتأمل وفلسفة الكون والحياة اهتماماً خاصاً . وقد لاحظ صلاح عبد الصبور أن العقاد جمع بين الطبيعة الحسية وصورة المفكر الفيلسوف ، إذ يقول : « كان العقاد ذا طبيعة حسية . لا ينبغى بذلك القول إنه كان ولوعاً برغبات الحس ، ولكن إنه كان يستطيع الإحساس بالأشياء ، وتبين الألوان والظلال ، وتشمم الروائح وتلمس الأشكال ؛ وتلك موهبة بعض الشعراء مثل جون كيتس وابن الرومى . والشعراء من هذا القبيل يوفقون حين يعتمدون على هذه الطبيعة الحسية فى بعث الحياة فى الكائنات ، وفى إعادة خلقها خلقاً شعرياً ، بحيث يستطيعون حين ينمون هذه الطبيعة ويتعهدونها ، أن يصلوا إلى مستوى من الرؤية الحيوية للكون ، فكأن الكون فى تخلق مستمر ، وصيرورة دائمة ، بل ومزاوجة ومقاربة وتوالد . لعل من أوضح ما يعبر عن هذه الرؤية الحيوية قول الشاعر العربى : أن الطبيعة تتبرج تبرج الأنثى تصدت للذكر . . . . أما المثال الذى اختاره العقاد لنفسه فهو مثال المفكر الفيلسوف ، لا المفكر الفيلسوف ناثراً فحسب ، ولكن المفكر الفيلسوف شاعراً . وقد يكون مرجع ذلك قراءاته لأبى العلاء المعرى ، والمتنبى ، فى سن مبكرة كما يكشف ذلك ديوانه الأول خاصة ، وجملة دواوينه عامة . وقد يكون مرجع ذلك ما قرأه عن جوته فى كتاب كارلايل ، وما بثه كارلايل من إعجاب بجوته فى معظم كتاباته » (٩) .

إن دعوة العقاد إلى التجديد تأتلف فى جانب منها مع نظريته فى الأغراض والمعانى واللغة وغيرها ، وتأتلف فى الجانب الآخر مع ارتباطه بالتطور الفنى والحقبة التى يمثلها ، ثم طبيعة قراءاته ، وأهم من ذلك مع نفسيته ومزاجه الشخصى . فارتداده إلى كتب التراث ، واهتمامه بشعراء من أمثال بشار وأبى نواس وابن الرومى وأبى تمام والبحترى والمتنبى وأبى العلاء ، وببعض شعراء المتصوفة من مثل ابن الفارض ، يجعل بعض معانيهم وألفاظهم وتراكيبهم وصورهم وموسيقاهم تتناثر بصورة منتظمة أو غير منتظمة فى شعره . ولعل وضوح هذا التأثر وخفاءه يختلف باختلاف الغرض والجو النفسى والتطور الزمنى .

وإذ كان العقاد يصدر فى شعره عن شخصية واضحة لا تفنى فى شعراء عصره أو فى الشعراء الأقدمين فإن قراءاته ستظل تلقى إليه ، بين الحين والآخر ، ببعض صيغ الذاكرة التى لا تنفصم عن معانيها . ولما كان تأثر العقاد التراث ينبع من قراءة واسعة فيه ، نجم عنها إعجاب قاد إلى حفظ كثير من القصائد ، وإلى تمثل بعض الصيغ وإلى استلهام بعض المعانى ، وإلى خزن كم هائل من الألفاظ والصور والتركيب والصيغ الموسيقية والإيقاعية ، فإن هذا التأثر يبدو فى شعر العقاد جزئياً لا يقارن بعمل شعرى كامل .

بيد أن هذه الملامح الجزئية التى تتناثر فى شعره هنا وهناك تمثل عمق الجانب التراثى من مكونات هذا الشعر . ولم يقتصر هذا التأثر على الشعر القديم فى مختلف عصوره ، بل تعداه إلى القرآن الكريم والحديث الشريف وفنون النثر المختلفة . وسنحاول أن نمثل لهذا التأثر بغية جلاء صورته فى شعر العقاد ؛ فمن يقرأ البيتين التاليين فى قصيدته (الناسخ والمنسوخ) م ١ / ٢١٢ :

يا مبدعاً للناس دينا
مهلاً نخبرك اليقينا
ويح امرىء نصبت له
نفس نظن به الظنونا

يتداعى إلى ذهنه قول عمرو بن كلثوم(١٠)

أبا هند فلا تعجل علينا
وأنظرنا نخبرك اليقينا

ويتجاور هذا التأثر مع صيغة قرآنية (آية ١٠ من سورة الأحزاب « وبلغت القلوب الحناجر وتظنون بالله الظنونا ») .

ويذكرنا الشطر الأول من أحد أبيات قصيدة العقاد « سوانح الغروب على شواطىء بحر الروم » م ١ / ٤٩ :

الليل أرخى فى السماء سدوله
ورمى بأسطار على الآطام

بالشطر الأول من أحد أبيات معلقة إمرىء القيس (شرح القصائد العشر ــ ص ٤٩) :

وليل كموج البحر أرخى سدوله
على بأنواع الهموم ليبتلى

ولعل مطلع قصيدته « السينما توجراف » ١٣/٨٩ :

بربك ماذا في ستائرك الطلس
أشباح جن تلك تظهر للإنس
إذا لم تكن جناً فمالي عهدتها
تفر فرار الجن من طلعة الشمس

يسترجع تساؤل الشنفرى على ألسنة من أغار عليهم[11]

فقالوا لقد هرت بليل كلابنا
فقالوا أذئب عس أم عس فرعل
فإن يك من جن لابرح طارقاً
وإن يك إنساً ماكها الإنس تفعل

ونجد العقاد يستدعي معنى تراثياً في رثائه للنقراشي باشا في قصيدة « الشهيد الأمين » م ٢/٨٣٢ :

ظلمات تقودها خبط عشوا
ءوويل لخابط العشواء

إذ يتبادر إلى ذاكرته بيت زهير في موضع يختلف قليلاً حيث يقول : (شرح القصائد العشر/١٦٨)

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب
تمته ومن تخطىء يعمر فيهرم

وقد يؤدي معنى جزئياً بصيغة تراثية جاهلية ، مثل قوله من قصيدة « كوكب الشرق » ــ م ٢/٨١٧

لا أحاشي من الرجا
ل قبيلاً ولا النساء

متأثراً قول النابغة في معلقته (القصائد العشر ١/٤٠١) :

ولا أرى فاعلاً في الناس يشبهه
وما أحاشي من الأقوام من أحد

فالعقاد يتمثل تجربته الشعرية ، بيد أن سطوة التراث تظل قوية فتتناثر المعاني والتراكيب وإن اختلف موضوع التجربة وباعثها ، على نحو ما نرى في قصيدة العقاد الأولى « فرضة البحر » ، من ديوانه الأول « يقظة الصباح » م ١/٤٩ :

أمسيت أحداق السفائن شرع
صور إليك من البحار رواني
كالبيت يجمع بعد تشتيت النوى
شمل الأحبة فيه والإخوان

إذ يذكرنا البيت الثاني بقول مجنون ليلى[12]

وقد يجمع الله الشتيتين بعدما
يظنان كل الظن ألا تلاقيا

وتلقانا معان متناثرة في شعره تأثره زوايا التراث ، من مثل قوله في قصيدة « أمان » م ١/٣٠٦ :

على أنني أشكو نواك وأشتهي
رضاك وأدرى أن قربك دائي

متأثراً قول ابن الدمينة في قصيدته المشهورة :[13]

بكل تداوينا فلم يشف ما بنا
على أن قرب الدار خير من البعد
على أن قرب الدار ليس بنافع
إذا كان من تهواه ليس بذي ود

وقد يصرح بتأثره ، على نحو ما نرى في شكل « المعارضة » يجيب جميل بثينة ٢٧/٧٣٧ في قوله :

ألا أيها النوام ويحكمُ هبوا
أسائلكم : هل يقتل الرجل الحب ؟

إذ يجيب العقاد بلسان أحد النوّام :

بربك دعنا راقدين فلو درى
بنا الحب لم يرقد لنا أبداً جنب
وسل راقدي الأجداث عنه فإنهم
مجيبوك عن علم بمن قتل الحب

ومن يتأمل قصيدته «لئيم شؤم» م ١/١٤٤ يجد نَفَس الحطيئة في الهجاء يسري فيها بوضوح .

ولعل العقاد وجد في الشعر العباسي مذاقاً خاصاً فتأثره في شعره بصورة بارزة . ويمكننا أن نمثل لهذا التأثر بنماذج قليلة ، من مثل تأثره في مقطوعة « رأي واحد في وضعين مختلفين » م١/٣٩٢ :

هو رأي واحد نقـ
ـلبه علوا وسفلاً

متأثراً صياغة أبي نواس[14] :

دبّ فيَّ الفناء علواً وسفلاً
وأراني أموت عضواً فعضواً

ونراه يتأثر ابن الرومي الذي وضع فيه كتاباً قيماً ، فيعارضه حيناً ويحاوره حيناً آخر، على نحو ما نرى في تعليقه على بيت لابن الرومي محاوراً ــ م ٢/٧٣٩ :

قال ابن الرومي :

إن للحظ كيمياء إذا ما
مس كلباً أحاله إنساناً

ولم يقل :

إن للحظ صيرفياً أريباً
يقتني كيمياءه أحياناً

ولما كان العقاد من الذين أوْلوا اهتماماً بالغاً مسائل الموت والحياة والتأمل، واهتم بالحكمة ومسائل الفكر المختلفة، فقد تأثر شعر أبي العتاهية وغيره، من مثل قوله في قصيدة «صوت نذير - إلى الشبان» - م ١ ص ٢٢٧ :

عمرت منازل للخراب وأقفرت
سبل المحامد أيما إقفار

وقوله في قصيدة «الجحيم الجديدة» - م ١ ص ٢٤٧ (١٥) :

لدوا للموت وابنوا للخراب
فكلكم يصير إلى يباب

ويعد المتنبي من أكثر الشعراء الذين احتفل العقاد باستدعاء معانيهم، وخاصة في الحكمة والتأمل والاعتداد، من مثل قوله في مقطوعة موسومة بـ «ضيق الأمل» - م ١ ص ١٣٧ :

شر ما يلقى الفتى أجل
ضيق عن واسع الأمل
ولشر منهما أمل
ضيق في فسحة الأجل

ناظراً في معنى الطغرائي(١٦) :

أعلل النفس بالآمال أرقبها
ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل

ويبدو قوله في مقطوعة «سلاح المشيب» - م ١ ص ١٣٧ .

أبعد الشيب ترغب في الصلاح
وتزهد في المدامة والملاح

قريباً من معنى المتنبي : ١٥٧

وإذا الشيخ قال أف فما مَلْ
لَ حياة ولكن الضعف ملا

ويقول في قصيدته «شبان مصر» م ١/١٨٥ :

كم نملة قتلت شبلاً ويقعدها
عن مثلها خوف أكفاء وأكفاء

متأثراً قول المتنبي في الشطر الثاني من هذا البيت :

لا تحقرن صغيراً في مخاصمة
إن البعوضة تدمي مقلة الأسد

وربما دعاه تشابه القافية فأفاد من المعنى بصورة متسقة مع تجربته الشعرية - كما في قصيدة «من مجلس الأمن» التي يمدح فيها النقراشي حيث يقول - م ٢/٨٠٩ :

أقام الحقوق ووفى الذمم
ونادى فلباه نادي الأمم
ونبه من لم يكن واعياً
وأسمع من كان فيه صمم

فقد استدعى في الشطر الثاني قول المتنبي : (ديوانه ٤/٨٣)

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي
وأسمعت كلماتي من به صمم

وقد كان ترديد بيت المتنبي :

ولواجد المكروب من زفراته
سكون عزاء أو سكون لغوب

باعثاً إلى نظم الأبيات التي مطلعها : (م ١/٣٥٠)

لك الله من آس على الداء غاشم
برغمي أراه اليوم غير مصيب

إذ ورد المعنى في بعض هذه الأبيات بصورة جلية :

وأمسيت بعد السهد والأين لم أجد
سكون عزاء أو سكون لغوب

* * *

أبا الطيب اغفر لي وليس بغافر
ذنوبك في الباساء مثل لبيب
أصبت ولكني نسيت لشقوتي
سكون لغوب في التراب قريب

وعلى هذا النحو نلاحظ أن بعض المعاني تستوقفه ليتأملها فيناقشها ويحللها ويعارضها، وأن بعضها الآخر يتسرب في شعره صيغة من صيغ الذاكرة التي تهجم على وعيه هجوماً، على نحو ما نراه يتأثر في مقطوعة «أحلاهما مرّ» - ٣٦٩/١٢ :

خل يا دهر لغيري مزجها
إن أحلاك لمر في فمي

قول أبي فراس في رائيته المشهورة(١٧)

فقال أصيحابي الفرار أو الردى
فقلت هما أمران أحلاهما مر

وتأثر العقاد الذي ألح على التأمل والتفكير وعلى النظر في معضلة الحياة والموت أبا العلاء المعري تأثرا واضحاً؛ فقد نلمح كثيراً من الأفكار والمعاني المتشابهة بينهما، على نحو ما نرى في حديثه عن الزواج والإنجاب، وفي موقفه من المرأة؛ إذ التقى مع أبي العلاء في إساءة الظن بها، على نحو ما نرى في مقطوعة «وفاؤهن» - م ٢٧٢/٢ م، وفي ضيقه بالناس وبالحياة أحياناً على اختلاف ما بينها، على نحو ما نلاحظ في قصيدة «الخيبة» م ٩٦/١، إذ يرتبط المعنى بعلاقة ما بمعنى جاء عند أبي العلاء. يقول العقاد في مطلع هذه القصيدة :

يا قلب صبراً أجد الخطب أم هزلا
ما تلك أول بؤسى خيبت أملاً

متأثراً بصورة ما قول أبي العلاء(١٨) .

فيا موت زر إن الحياة ذميمة
ويا نفس جدي إن دهرك هازل

وربما قاد تشابه الوزن والقافية إلى تأثر المعنى الجزئى ، بل إلى تضمين بعض الأشطار ، على نحوما نرى فى قصيدته « عيد الجهاد ١٣ نوفمبر بعد ربع قرن » (م ٢/٧٩٦) التى مطلعها :

جددوا آل مصر عيد الجهاد
بجهاد على المدى فى ازدياد

معارضاً قصيدة أبى العلاء : (مختارات البارودى ٣/٤٠٤)

غير مجد فى ملتى واعتقادى
نوح باك ولا ترنم شاد

مما جعل العقاد يضمن أحد أشطار قصيدة أبى العلاء فى البيت التالى م ٢/٧٩٧ :

ربع قرن مضى وما ربع قرن
« فى طويل الأزمان والآباد »

ولعل تأثير أبى العلاء فى العقاد يحتاج إلى بحث مستقل ، يرصد المناحى المختلفة فى شخصيتيهما ، فقد كان العقاد معجباً بصاحبه أشد الإعجاب .

ولم يقف تأثر العقاد عند العصور الثلاثة الأولى من الشعر العربى ، بل تأثر القصائد الذائعة فى العصور المتأخرة ، كقصائد البوصيرى والبهاء زهير ، وقد كانت قصائد هذين الشاعرين مشهورة لدى شعراء الإحياء من قبل [١٩] .

هناك قصائد كثيرة نهج فيها العقاد أسلوب البهاء زهير ، وتناثر كثير من معانيها فى شعره ، من مثل قوله فى قصيدة « المغنم المجهول » م ١/٢٠٩ :

فاسمح وصالك أو قلاك فإننى
راض بكلتا الحالتين وصابر

متأثرا قول البهاء زهير : فى قصيدته « غيرى على السلوان قادر » [٢٠]

يا ليل طل ، يا شوق دم
إنى على الحالين صابر

وتبدو بعض التعبيرات والمعانى التى تداعت فى قصيدته « الشيب الباكر » م ١/١٧٩ من ميمية البوصيرى « البردة ، مثل قول العقاد :

لو كنت تحسب أيامى لما خطرت
بداك يا شيب فى مسودة اللمم

ولم يقتصر تأثر العقاد على شعر التراث ، بل بدا أنه تأثر بعض معانى الإحيائيين ، وبخاصة البارودى وشوقى .

ويمكننا أن نلاحظ تأثر العقاد بمعان عامة فى القصيدة العربية ، من مثل حديثه عن الطلول ، م ١/٥٥ :

فسلها تحدثك الطلول بأهلها
وتخبرك عما ساء فيهم وما سرا

وقوله فى قصيدة « الناسخ والمنسوخ » م ١/٢١٢ يتحدث عن معان تراثية :

فإذا نسينا عهدكم
بعد النصوح فاذكرونا

وإذا نشدتم باكيا
يأسى عليكم فانشدونا

نبكى على الطلل الذى
قد زال عنه الأهلونا

وقد جارى العقاد الأقدمين فى أبنيتهم حين ذكر الراحل معزياً ثم مهنئاً الملك القادم فى بيت واحد فى قوله فى رثاء السلطان حسين م ١/٢٥١ :

من جل فى الملك المفقيد قضاؤه
سيجل فى الملك الجديد ذمامه

وهذه المعانى المختلفة مبثوثة فى قصائد لا يحدها الحصر .

على أن تأثره التراث ـ كما أشرنا ـ لم يقتصر على الشعر بل تعدى ذلك إلى القرآن الكريم والحديث الشريف وسائر الفنون النثرية . بيد أن أثر القرآن الكريم فى معانى شعر العقاد ولغته وتراكيبه وصوره وموسيقاه واضح أشد الوضوح . وسنحاول أن نمثل لهذا التأثر فى محاولة لبيان سطوته فى شعره . ومعظم هذه المعانى جاءت بعيداً عن الأفكار الدينية أو الأغراض التى تتصل بها .

يقول العقاد فى « صوت نذير ـ إلى الشبان » م ١/٢٢٧ :

رفعوا على الأعناق مجد بلادهم
ووضعتموه على شفير هار

وقوله فى قصيدة « على ساحل البحر » م ١/٢٥٦ :

هذى هى الجنة قد أزلفت
أليس هذا وصفها فى الكتاب

وقوله فى « الأربعون » م ١/٣١٦

إيه يا سعد وما أنت سوى
بشر يدركه ريب المنون

وقوله فى قصيدة « ليلة على النيل » م ١/٣٤٣ :

وطفقنا نقول كان وكانت
وهى فى قربها كحبل الوريد

وقوله فى قصيدة « الصنم الهاوى » م ١/٣٦٥ :

أنا فى غمرة الأسى
ظلمة فوقها ظلم

وفى مقطوعة « الهداية » م ١/٣٩١ :

كم فى السماء نجوم   ضلت سواء السبيل

ولو تأملنا بعض المعانى فى القصيدة التى رثى بها عبد القادر حمزة م ٢/٧٢٤ لوجدناه يتأثر بالقرآن الكريم والشعر القديم معاً :

الصابر المزجى الخطوب بصبره
حتى يزلن ونعم أجر الصابر

الصامت النزر الكلام ما
حصر يعيب ولا كلالة خاطر

وقد اقتبس فى قصيدة «أبطال الفالوجة» م ٢/٨١٣ آية من القرآن الكريم فى الشطر الأول من البيت التالى :

فزلزلت الأرض زلزالها
وما اضطربت فى حماها يد

ونراه يتأثر الأقوال المأثورة من مثل «كفى بالموت واعظاً» فى قصيدته «تمثال رمسيس» م ١/٢٢٥ إذ يقول :

هل يسمعون فقد كفاهم واعظاً
صخر أصم ودمية خرساء

والذى ينظر فى مقطوعة «حياة الأمن» م ١/٢٤١ يلاحظ أنه تأثر فى بيته :

عش آمن السرب كما تشتهى
ما نحن ممن يغبط الآمنين

الحديث الشريف : «من بات آمناً فى سربه ، معافى فى بدنه ، عنده قوت يومه ، فكأنما حيزت له الدنيا» . وفى قوله من قصيدة «وداع» م ١/٣٢٧ :

عجباً لا ينقضى من عجب
وفنوناً ليس يبلى من فنون

بل ربما تسربت إليه بعض معانى الناثرين من قراءاته فى كتب التراث ، على نحو ما نرى فى قصيدة «الحرام والحلال» م ١/١٨٩ :

يرى جوده سرفاً متلفاً
ويفرح بالقصد إن أهلا

متأثرا قول الجاحظ فى حكاية الكندى فى البخلاء ، إذ يقول فيها (٢١) :

«بل أنتم الذين سميتم السرف جوداً ، والنفج أريحية ، وسوء نظر المرء لنفسه ولعقبه كرماً» .

المعجم والتراكيب :

ليس من اليسير أن نفصل بين معجم القصيدة وتراكيبها وسائر عناصرها الأخرى ، وخاصة فى مجال التأثر والتأثير ؛ إذ إن تأثر المعنى أو الصورة أو الإيقاع يؤدى بالضرورة إلى تأثر ما فى المعجم الشعرى والتراكيب خاصة .

ولما كانت اللغة لا تنفصل عن المضمون الذى يتم بها جمالياً ومعرفياً فإنها تتغير بتطور نظرة الإنسان إلى الحياة ، وباختلاف فلسفته فى تفسير موقفه منها ومن الكون والطبيعة والوجود . بيد أن هذا التغير فى استخدام اللغة ، وفى إيجاد علاقات جديدة ، لا يعنى نشوء تغيرات حادة فى المعجم الشعرى ، يجعل اختفاء ألفاظ معينة بنسبة عالية يؤدى إلى مغايرة المعجم الشعرى الجديد للمعجم الشعرى السابق بصورة حادة . ولعل هذه الملاحظة تبدو أقل اطراداً فيما يتصل بالتراكيب .

لقد تأثر العقاد الرومانتيكيين الذين حاولوا أن يؤكدوا فلسفتهم من خلال اللغة ، أداة الشعر ومادته الخام ، فجهدوا أن يدمروا التناقض بين اللغة والأشياء ، وأن يوحدوا بينها ، على نحو ما جاء فى إحدى رسائل كولردج(٢٢) ، نتيجة تعقب بالضرورة طبيعة الفلسفة الحديثة . وحاول إمرسون أن يوحد بين الأفعال والألفاظ فى صدورهما عن القوة الإلهية فقال إن الألفاظ هى الأفعال والأفعال هى نوع من الكلمات (٢٣) بيد أنه لم يستطع أن يمضى شوطاً طويلاً فى تمثل ما نادى به فى شعره ، بل كان له موقف محافظ نسبى من اللغة الشعرية لدى بعض أقرانه المجددين ، على نحو ما لاحظنا من أنه خالف ميخائيل نعيمة فى موقفه من اللغة والتراكيب ، ونقد تساهل أهل المهجر فى أمر اللغة وجزالة الأساليب ، والخروج على سنن اللغة وقواعدها فى أساليبهم وتعبيراتهم . وهذا ما يجعل تأثر التراث فى معجمه وتراكيبه أمراً متوقعاً .

إن تأثر العقاد التراث لا ينفى أنه كان إلى جانب رفيقيه شكرى والمازنى فى طليعة المرحلة الرومانتيكية فى الشعر العربى الحديث ، وأنهم أسهموا فى وجود معجم شعرى خاص بهم ، له صلة ما بالنظرية الرومانتيكية فى المعرفة والفن ، ينماز بصورة ما عن معجم شعر التراث عامة ، ومعجم الإحيائيين خاصة . غير أن سطوة المعجم التراثى فى شعر العقاد تجعل دراسة معجمه الشعرى مهمة فى جلاء عوامل تكوين شخصيته الشعرية ، بمعزل عن آرائه النقدية ، أو إلى جوارها على الأقل .

- ١ -

فإذا ما تأملنا معجم الشعر الحديث وجدنا أنه يتطور بشكل ملحوظ من مرحلة إلى أخرى . وقد خضعت لغته فى المرحلة الرومانسية لثورته على مألوف المعجم الشعرى المتوارث والأساليب المستقرة إلى حد ما ، على نحو دفع النقاد إلى استهجان هذه اللغة الجديدة ، لثورتها على اللغة التقليدية ، ولغموض تراكيبها وصورها(٢٤) . والذى يمعن النظر فى معجم الرومانتيكيين يلحظ أن الشاعر يضيق على نفسه فى اختيار معجمه الشعرى ، لأسباب معرفية جمالية ؛ فقد انحصر فى ألفاظ معينة ، تقع فى مجال الخيال والبعد النسبى عن معطيات الواقع ، بل راح يضيق خياراته اللغوية ، فيصطفى ألفاظاً محدودة من معجم يسمح باستخدام مسميات وألفاظ كثيرة جداً . لقد ضيق على نفسه الخيارات الكثيرة التى كانت تتيحها له العصور السابقة ؛ فقد يتبنى ألفاظاً محدودة للحصان والناقة والسيف والأسد والمرض والسرور والحياة والسم والعسل واللبن والكساء والطعام والشراب والمطر والبحر والسحاب . . . إلخ . بيد أن العقاد ، على الرغم مما أصاب معجمه الشعرى من بعض التطور ، أتاحت له نظريته فى لغة الشعر أن يصطنع ألفاظاً غير محدودة دون حرج ، حتى إن لم يتسق هذا المعجم وروح العصر ، بل وروح التطور اللغوى الذى ينسجم مع نظريته وزملائه فى التجديد . ولعل هذا لا يرجع إلى نظرية العقاد فى لغة الشعر ، بل إلى ثقافته الواسعة فى التراث ، على نحو جعل الألفاظ ـ

وهي جزء لا يتجزأ من تأثر العملية الشعرية التراث ـ تنثال عليه ، بوعي ودون وعي ، من هذه الثقافة الواسعة ، المتمثلة في القرآن الكريم والشعر والنثر في عصورهما المختلفة ، ولم يقصر استخدامه على الألفاظ ذات الدلالة المعنية ، بل امتد ليشمل الرموز التراثية ، على نحو ما نرى في القصيدة الأولى من الديوان « فرضة البحر » ، إذ يقول في أحد أبياتها م ١/٤٩ :

جـوذى كـل سـفـيـنـة لم يـبـنـهـا
نـوح ولم تـمـخـر عـلى الـطـوفـان

مستخدماً لفظة « الجودى » ، وهو الجبل الذى قيل إن سفينة نوح رست عليه آخر المطاف .

وتطالعنا في دواوينه ألفاظ قل استخدامها في معجم الشعر الحديث مستقاة من الشعر القديم ، وخاصة الشعر الجاهلي ، ومن البيئة البدوية وشعر الرجز ، ومن معجم القرآن الكريم وفنون النثر القديم المختلفة . فمن معجم الشعر القديم والبيئة البدوية أحم ويزجى ١/٤٩ وشارق وغيهب والغضيض ١/٥٠ ومدره وتعرقه ، والمشاش ويضرى ١/٥٢ والسرابيل وهوى الهام ١/٥٧ والأساود وتزقو وأتيه ودرست ويلحاه ١/٥٩ وشماريخ رضوى ويلملم ١/٦٠ والوقاح والظباء وليوث الشرى ١/٦١ ومسبكر ١/٦٢ والقشاعم والقرم .والشلو والدمن ١/٦٣ والطبن والشانئ ١/٦١ وأرهاق وأشطان والطرة والضحيان ويعطو ١/٦٨ والارام والغزلان والحمائم ١/٧٠ والزبرجد والمسجد ١/ ٧١ والبان ١/٧٣ وثبير ١/٧٨ والخبّ والماذق ١/٨٣ وأواذى عيلم ١/٨٧ وجرهم وذميل وإرقال والأوجار ١/٨٨ والقهارم ١/٨٩ والدمقس والجؤذر والظبى الغرير ١/٩٨ والبواشق ١/٩٩ والشآبيب الحفل ١/١٠٠ والأبد ١/١١٤ والمزءود ١/١١٧ والكاعب والقسور والضمر والدبا واللهذم والشبا والسمهرى ١/١١٩ والعشير والغشمر ١/١٠ والشيم ويشأى ١/١٢٢ والخندريس ١/١٢٣ ونواج ضمر والراكب العجلان ١/١٢٥ والمرنان والرعان ومحذّذ والصمان ١/١٢٧ والمطايا والدبق والحبائل ١/١٣٠٢/٢٩ والاملود والشباص ١/١٣٣ والصب والخالى ١/١٣٩ ويبريش ولغوب ١/١٤١ والغداق والصلال ١/١٤٩ ويموق ١/١٥٣ والحميا والجريال ١/١٥٤ والذحول ١/١٥٦ والعقيق ١/١٥٧ والاعصم ١/١٥٨ وأبلج ١/١٩٧١ وقيد الرمح ١/١٧٤ والأرماس والأحشاء ١/١٨٦ وطرف ١/١٨٧ وفينان ١/١٩٣ ولفقان ١/١٩٤ وطرير ١/١٩٩ وذكاء والوذائل (جـ مرآة) ١/٢١٥ والتجاليد والمثاني والندمان ١/٢٢٠ والسلاف ١/٢٢٢ وجلامد ١/٢٢٣ والقيون والسراحين ١/٢٣٧ والمناشب ١/٢٣٩ ومشنوءة ١/٢٤١ والنياط والأوصاب والرضاب ١/٢٤٨ والحالق والقلال ١/٢٥٠ ، ٢٥١ وزعاف ٢٥٧ وشادن ١/٢٥٨ والزماع ١/٢٦٨ والسيد ١/٢٧٤ والعاطل ١/٢٩٠ والندى والأين ١/٣٠١ والحشاشة والذكاء والذماء ١/٣٠٦ والبرحاء والتم ١/٣٠٧ ورغيبة ١/٣٠٨ والبخب ١/٣١١ والجحفل اللجب ولغب ١/٣١٣ والنشب ومؤتنف والحازبة والمين والحرب ويشنأ ١/٣١٥ والشطون ١/٣١٧ وشكته والصيد والغيد ١/٣٢٠ والجلى ١/٣٢١ والقين والظعين ١/٣٢٣ والكاشح والرقون ١/٣٢٥ والأسنة ١/٣٢٧ والبوارح والكواشح والصفائح ١/٣٢٩ وطالح ١/٣٣٠ وأفاويق ١/٣٣٤ والقطين ١/٣٣٦ وذماء ١/٣٣٩ والعقار ١/٣٤٥ واجتويت ١/٣٤٩ والعلالة ١/٣٥٢ والّلال وموشى ١/٣٥٣ ومفند ١/٣٦٣ ومصطلم ١/٣٦٦ وشكلة ١/٣٧١ وحال وعاطل وبرزة وخجول ١/٣٧٦ ولبانة ١/٣٨٢ وسرمد ١/٤٠٨ وقشعم وتصعد وتصوب ١/٤١٦ وسبب ١/٤١٧ والطنف والموطف والذلف ١/٤٢٧ والأعطاف وجشها ١/٤٢٩ والراووق ١/٤٣٦ والنفار ١/٤٤٥ والممرود ١/٣٥٨ والغداق وشآبيب والدأماء ١/١٩١ والصهباء ١/٥٠١ والأشربات ١/٥٧٤ وزابنة والحائنة ٢/٥٧٤ والجدا ٢/٦٠١ ومكسال ٢/٦١٢ واقتبال ٢/٦٣٦ وإقبال ٢/٦٤٠ واللفظتان الأخيرتان من معجم المتأخرين والخيم ٢/٦٦٣ والغيب والأصال والبكر ٢/٦٩٨ وضياغم ٢/٧٠٢ ومتهم ومنجد ٢/٧١٢ وفروع (الشعر) ٢/٧١٨ والمنطيق والصيارف والحجا ٢/٧٢٣ والمزجى والحصر والكلالة والطمر ١/٧٢٤ والمداجيا ١/٧٣١ والضليل ١/٧٣٢ والوغى والاغماد ومشتجرات ٢/٧٩٧ والمشرفيات والقس والشكة والكمى ٢/٨٠٣ والذمام ٢/٨٠٥ والطود والعلم والحيازيم والدست والاصيد وجرد وأغمد ٢/٨٢٥ والسؤدد والمحتد ٢/٨٢٩ وصناجة ٢/٩٣٧ والغيل والأشبال والغر والبهاليل والأحساب ٢/٩٠٨ وقرن وقمن ٢/ ٩١٠ والسادن ومضطغن ٢/٩١١ والاصطبار والرقاد والجون ٢/٩١٣ والخندس ٢/٩١٨ وتقليت والجِجّة ٢/٩١٩ والمصطاف والمربع ٢/٩٢١ .

وقد أفاد العقاد كثيراً من معجم القرآن الكريم لتأثره الشديد بمعانيه وأساليبه.ومن ألفاظ هذا المعجم يزجى ١/٤٩ والغسق ١/٥٨ والشهد والسلسبيل وعليين ١/٧٢ والصفوان ١/٧٣ ويجرمنّك ١/٧٥ وخناس ووسواس ١/٨١ والشواظ والمارج ١/٨٨ وثمود ١/٨٨ وماء المهل ١/١٠٥ والقسور ١/١١٩ . ومن مشتقات معجمه المحشر ١/١٢٠ والأشر ١/١٣٠ ولغوب ١/١٤١ وهماز ومشاء ١/١٨٧ الغسلين ١/٢٤٨ والندى ١/٣١٠ والقسطاس ١/٣١٩ والأمشاج ١/٣٢٠ وعزين ١/٣٢٢ والوتين ١/٣٢٣ وكظيم وذميم ١/٤٠٩ والأصال ٢/٩٩ والبكور والعشى والجنى ٢/٨٠١ وأولو البأس والعصبة ٢/٨١٤ . وفي كل هذا نلاحظ أثر معجم التراث في شعر العقاد[٢٥] .

ـ ٢ ـ

وإذا كان من العسير أن نتحدث عن التراكيب بمعزل عن عناصر القصيدة الأخرى فإننا سنحصر الحديث عنها في صور عدة تشمل التعبير النمطي ، من مثل المثل والقول السائر والعبارة الذائعة والاستعمال الشائع ، أو اللفظة التي يلحقها وصف نمطي ملازم ، أو الصياغة التي لزمت وضعاً نحوياً أو بلاغياً معيناً ، يحمل ملامح إيقاعية أو بنائية خاصة .

وسأحاول أن أقصر الحديث عن الأنماط التركيبية التي تتصل بالإيقاع أو بالصورة على أمثلة محدودة جداً ، تاركاً الحديث عنها في موضعها من هذا البحث ، تجنباً للتكرار والتداخل .

وسأمثل لتأثر العقاد التراكيب التراثية ، متدرجاً زمنياً بتطوره الشعري ، محاولاً أن أستوحي مدى ارتباط هذا التأثر في هذا الجانب خاصة بالعامل الزمني .

فثمة صيغ عامة أخذت نمطاً خاصاً نحوياً تركيبياً لا ينفصل ـ كما أشرنا ـ عن الجانب البياني الإيقاعي ، من مثل :

١ ـ ابتداء الجملة باسم فعل الأمر « هيهات » ، التي تليها جملة مبدوءة بفعل منفي ، متلوة بجملة فعلية مبدوءة بفعل أمر يفيد معنى بلاغياً ، كما في قوله م ١/٥٠ :

هيهات لست بسال عنك ما نطقت
فيك المحاسن فانظر كيف تسليني

٢ ـ ابتداء البيت بالنداء الذي يليه الأمر ، ثم التأكيد أو التقرير ، كما في قوله (١/٥٠) :

يا شاكياً وصبا أحاط بنفسه
أربع عليه ، لكل يوم كوكب
حمل فؤادي ما يؤودك حمله
إني لأجلد للهموم وأصلب

٣ ـ والجملة الشرطية المبدوءة بإما ، التي تقع في جوابها الفاء المقترنة بالفعل الماضي :

إمّا بكيت فلست أول شارق
يجلو العيون وقد حواه الغيهب

٤ ـ والجملة الدعائية المبدوءة بلا ، تتبعها جملة فعلية وصفية ، كقوله : (١/٥٧)

فلا برحت تلك الطلول سوابحاً
على الماء يمحو من جوانبها الصخرا

٥ ـ والجملة الفعلية المبنية بالنفي « ما » ، يتلو الفعل أداة الاستثناء « إلا » ، وعطف جملة فعلية عليها مبدوءة بأداة النفي « لا » ، في نسق إيقاعي نمطي ، كقوله : (١/٥٦)

فما رفعت إلا إليك تجلة
ولا رفعت إلا إلى عرشك الشكرا

٦ ـ وابتداء الجملة بأداة الاستفهام « كيف » ، يتلوها المستفهم عنه مضافاً إلى كاف المخاطب ، تتلوها جملة تقريرية تنفي حقيقة المستفهم عنه ، من مثل قوله : (١/٦٥)

كيف سلواك والفؤاد بما يسـ
ـليه في فاجعاته مفجوع

٧ ـ ومن صور التراكيب ما اصطلح عليه البلاغيون بالتقسيم في باب البديع ، ويبدو في البيت التالي متصلاً بالألفاظ المفردة[٢٦] (١/٦٥) :

غمرات وخدعة وجهاد
وسهاد وحسرة ودموع

٨ ـ ومنها استخدام « قد » قبل عبارة القسم « والله » ، كما في قوله ١/٦٤

أكنت حسبتها الورقاء هبت ؟
لقد والله جد بك المزاح

٩ ـ ومنها أيضاً اصطناع صيغة التفضيل التراثية[٢٧] ، التي تقوم على التثنية ، من مثل قوله (١/٦٦) :

والعيش عيشان جانب دمث
والسلب منه في الجانب الخشن
والموت موتان موت ذي دعة
لا حس فيه وموت ذي الكفن

١٠ ـ ومن التعبيرات النمطية التراثية الذائعة تعبير « والهف نفسي » ، كما في قوله (١/٨٠) :

وا لهف نفسي على قوم إذا نظروا
ذل الفقير في كشف بلواه

١١ ـ ويبدو تأثر التراكيب في صيغة الاستفهام التي تبدو في مبتداها تقريراً لحقيقة تتلوها أداة استفهام تشير إلى أداة الاستفهام المحذوفة في المطلع ، كما في قوله : (١/٨٧) :

خضابك أم هذي أواذي عيلم ؟
وهل فيك من ورد لغير الشوهم

١٢ ـ ومن صور تأثر التراكيب الفصل بين الصفة والموصوف من مثل قوله (١/٢٥٨)

وأنا المعانق للقضاء بأسره
في حسن أغيد كالندى شفاف

١٣ ـ ومنها الابتداء بجملة تقريرية متبوعة بجملة تفسيرية مبدوءة بأداة الشرط « لو » ، من مثل قوله (١/٢٥٩) :

إيها أبا الأنهار ليس بنافع
خوف التفرق والحبيب مواف
لو كان يدفع بالتوقع حادث
لرأيت في تنبؤ العراف

١٤ ـ ومن هذه التراكيب ما سمي برد الأعجاز على الصدور ، من مثل قوله (١/٢٥٩) :

قال الزمان لنا مقالة ناصح
والنصح يبذله الزمان الجافي
حسب السعادة أن تزورك ساعة
لا أن تحوط خطاك بالأسياف

١٥ ـ ومنها الجملة الدعائية المبدوءة بـ « لا يبعدنك » في الرثاء : (١/٢٦٤)

لا يبعدنك الله عنا راحلاً
ذكراه أثبت في الضمير وأعمق

١٦ ــ وثمة تراكيب تتعدد فيها الأساليب من الاستفهام إلى النفي فالأمر فالتخيير ، من مثل قوله :

أين لمان ليس يملك نفسه
أمل سوى استنفاذها وتشوق
أملك زمامك ثم اجمع بعده
ماشئت أو فانبذ فأنت موفق

١٧ ــ وقد يضمن العقاد بعض التراكيب بتحوير يسير ، من مثل قوله في الشطر الأول من البيت التالي (١/٢٧٩) :

فاصبروا فالصّبر مفتاح المنى
واسمعوا كيف غوى الشيطان فيها

١٨ ــ وقد يستخدم تركيباً نمطيا ، من مثل قوله « وقيت العثار » (١/٢٨١) :

أيها القارىء وقيت العثار
وبلغت الخلد موفور القدم

١٩ ــ وتبدو صيغة المصدر المتصل بمفعوله الذي يأتي ضميراً متصلاً ، من الصيغ التراثية ، على نحو قوله في « حُبيه » (١/٣٠٦) :

ولا كان حبي اليوم تمثال عابر
بأعجب من حُبّيه وهو إزائي

٢٠ ــ وكذلك صيغة اسم الفاعل المتصل بمفعوله ، الذي يأتي ضميراً متصلاً (١/٣١٤) :

والضاربوها إذا ما ذل جانبها
حتى تعز فيعتزوا بمن ضربوا

وثمة تراكيب جرت مجرى المثل السائر أو القول المأثور(٢٨) ، من مثل قوله (١/٧٠) :

ما في يدي منه لاعين ولا أثر
ولي عليه مغاليق وأعيان

وقد ضمن الأمثال في شعره (٢/٩١٦) :

خطب ولكن ماله من خطبة
قطعت جهيزة قول كل خطيب » .

أو ارتبطت بالتعبير القرآني ، من مثل قوله مفتتحاً بـ « ولا وربك » (١/٧١) :

ولا وربك ما بالنفس مقتنع
أكان نجح لها أم كان حرمان

وهذا يستدعي تذكر مستهل الآية الكريمة (٦٥ من سورة النساء) : « فلا وربك لا يؤمنون حتى يحكموك فيما شجر بينهم » .
ومن مثل قوله في الشطر الثاني من هذا البيت (١/٧٥) :

فعش كما شاءت الأقدار في دعة
لا يجرمنك بر الناس أو خانوا

ويبدو تأثر التراكيب التراثية من انسجامها مع الموسيقا أو الإيقاع الداخلي ، على نحو ما نرى في قوله (١/٧٤) :

يا أملح الناس هلا كنت أكبرهم
روحاً فيتفقا ، روح وجثمان

إذ يتبادر إلى الذاكرة قول المتنبي(٣٠) : (ديوانه ٤/٨٣)

يا أعدل الناس إلا في محاكمتي
فيك الخصام وأنت الخصم والحكم

وفي قوله ١/٨٢ :

ورأى وجه الرياء المقبلا
فتنحى خلفه وهو كظيم

مستدعياً الصيغة الموسيقية التركيبية لجزء من الآية ٥٨ سورة النحل و ١٧ من الزخرف « ظل وجهه مسوداً وهو كظيم » .
وفي قوله ص ١/٢١٢ :

ويح إمرىء نصبت له
نفس تظن به الظنونا

مستدعياً تركيب جزء من الآية ٦ سورة الفتح « وبلغت القلوب الحناجر وتظنون بالله الظنونا » .
وتتداعى مثل هذه التراكيب من الشعر الجاهلي ، وخاصة القصائد التي اكتسبت شهرة وسيرورة ، من مثل قوله : (١/٢١٢)

يا مبدعا للناس دينا
مهلا نخبرك اليقينا

إذ استدعى البيت الثاني من معلقة عمرو بن كلثوم :

أبا هند فلا تعجل علينا
وانظرنا نخبرك اليقينا

وتتداعى التراكيب بتداعي المعاني ، من مثل قوله (١/٢٥٢) :

لما تمناها تمنى أن يرى
مصراً وقد صدقت بها أحلامه

مذكراً بقول المتنبي :

تمنيتها لما تمنيت أن أرى
صديقاً فأعيى أو عدواً مداجيا

ومن مثل قوله (١/٩٣) :

ولما تقضى الليل إلا أقله
وحان التنائي جئت بالدمع باكيا

وقوله :

حرام على النوم ، هل نام عاشق
جنى في سواد الليل تلك الأمانيا

ويظل التأثير الموسيقي مهماً في تأثر التراكيب ، فقد يؤدي التوافق في الوزن والقافية إلى توافق في بناء التراكيب لتوافر التقارب في الإيقاع . على نحو ما نجد في قصيدة « شيكسبير بين الطبيعة والناس » ، التي

ربما عارض بها البوصيرى والبارودى وشوقى وغيرهم (٢٦٧/١) :

أبا القوافى ورب الطرس والقلم
ماذا أفادك صدق العلم فى الأمم

لم يعرفوك ولم تجهل لهم خلقاً
هذا نصيبك من دنياك فاغتنم

إلى أن يقول ٢٦٩/١ :

حتى الخرافات تزجيها فتحسبها
من خلقة الله لا من خلقة الوهم

وقد يقود الاتفاق فى الوزن بالذاكرة إلى تقارب الوصف والموصوف اللذين يعطيان كلًّا موسيقياً متماثلاً ، على نحو ما نرى فى « الصروف التوالى » فى البيت التالى (٣٠٣/١)من قصيدة « هيكل الكرنك » :

أين تمضى بك الصروف التوالى
ومتى حين منتهى كل حين

مذكراً ببيت البحترى فى سينيته :

ذكرتنيهم الخطوب التوالى
ولقد تذكر الخطوب وتنسى

وقد يؤدى التشابه فى الوزن والقافية إلى تشابه فى التراكيب ، على نحو يؤدى إلى اختيار ألفاظ بأعيانها ، فنجده يتأثر فى قصيدته « من لبنان إلى مصر » (٣٥٩/١) قصيدة « وقعة عمورية » لأبى تمام ، من مثل قوله :

كلاهما نازح فى دار صاحبه
وداره فى الهوى موصولة السبب

أمسيت ضيفك فى أرض درجت بها
طفلاً صغير الخطى مأمونة اللعب

وذقت أول نشوات الحياة بها
وكنت نشوة أم برة وأب

وبوسعنا أن نلاحظ الملاحظة ذاتها فى قصيدته « يوم الظنون » (٣٦٢/١) التى عارض فيها – على ما يبدو – النابغة الذبيانى فى قصيدته [٣١] :

أمن آل مية رائح أو مغتد
عجلان ذا زاد وغير مزود

إذ يقول العقاد :

أروى وأظمأ ، عذبُ ما أنا شارب
فى حالى نقيع سم الأسود

ويبدو أن العقاد تأثر قصيدة البارودى التى عارض بها قصيدة النابغة بشكل أوضح من القصيدة المعارضة ، ومطلع البارودى [٣٢] :

ظن الظنون فبات غير موسد
حيران يكلأ مستنير الفرقد

وعلى نحو ما نرى فى قصيدة « الحقيقة » ، التى توافق معلقة عمرو بن كلثوم . يقول العقاد (٢٨٩/١) :

لهوت بأمرنا وسخرت منا
متى كنا لأمك مقتوينا

متأثراً ببيت عمرو بن كلثوم :

تهددنا وتوعدنا رويداً
متى كنا لأمك مقتوينا

ويؤدى تماثل الوزن أحياناً إلى تماثل فى التراكيب مع اختلاف يسير فى الألفاظ ، من مثل قوله فى قصيدة « أتعلم أيها الليل » ٣٠٥/١ :

تضيق به الوسائد والحشايا
وتلفظه المسالك والدروب

مستدعياً تركيب المتنبى :

بذلت لها المطارف والحشايا
فعافتها وباتت فى عظامى

ويقود التوافق فى الوزن إلى التوافق فى التركيب ، من مثل الاستفهام بأين ، مسبوقة بالأداة بل ، من مثل قوله (٦٠٨/٢) :

أين القلاقل ؟ بل أين المعاقل ؟ بل
أين الزبانية القتالة الشزر

مستدعياً قول أبى تمام [٣٣] :

أين الرواية بل أين النجوم وما
صاغوه من زخرف فيها ومن كذب

وربما أدى تشابه القافية إلى تشابه فى التراكيب ، على نحو ما نرى فى قوله :(٣٠٤/١) :

جفت مكرهات فلم تستمع
لشاك من الناس أو شاكر

متأثراً فى الشطر الثانى بتركيب كل من البهاء زهير وابن الفارض وابن الوردى والتيمورية أيضاً [٣٤] .

وتنتثر التراكيب الجزئية فى غير موضع من شعره من مثل :

هنيئاً لك الملك ٣٠٧/١ ، فيارحم الله الشباب ٣٠٧/١ ، ويا قاتل الله الهوى ما أمضه ٣٠٨/١ ، المعقل الأشب ٣١٣/١ ، والويل والحربا ٣١٥/١ ، ريب المنون ٣١٦/١ ، الروح الأمين ٣٢١/١ ، شط المزار ٣٤٣/١ ، عيون الرقباء ٣٥٦/١ ، فلا وزرا ٤٠٥/١ ، تالد وطريف ٤٠٠/١ تروح وتغتدى ، ٣٧٠/١ ، رائح مغتد ٥٥٩/١ ، حين ندرى ولا ندرى ٣٩٣/١ ، لا يبقى ولا يذر ، لمن خانوا ومن غدروا ٦٠٨/٢ ، كابرا عن كابر ٧١٣/٢ وجبار عتيد وشيطان مريد وحبل الوريد ٨٩٢/٢ وصوت النعى ٨٣٧/٢ وحماة الدمار ٨١٣/٢ ومنيع الجوار ٨١٢/٢ و « كماة الحمى » ، و « الملك الأصيد » ٨١٤ و « إذا الليل عسعسا » ٩١٨/٢ و « السبع الشداد » ٧٠٥/٢ وغيرها . وتلقانا تعبيرات نمطية من مثل : الظبى الغرير ٩٨/١ وصفاء الدمع ، وماء المهل ١٠٥/١ وتخر الجباه ١١٤/١ وقدُّ سمهرى ١١٩/١ ، وهول المحشر ١٢٠/١ والراكب العجلان ١٢٥/١ وغصنها الأملودا ١٣٣/١ وفسحة الأجل ١٣٧/١ وأنياب

أغوال ، والزمن الخالى ١/١٣٩ ويا حلو التثنى ١/١٧٣ ، ومسودة اللمم ، وهاتها صرفاً ١ /١٧٩ و ــ فاغنم اللذات ١/١٩٦ . وظهر فى شعر العقاد أثر التراكيب المتأخرة من مثل قوله (١/٤٤٤) :

فيا زماناً جاد لى منعماً
بالغبن أو أسعدنى بالعذاب

وقوله (١/٥١٤) :

هذا وذاك كلاهما
راض به قلبى وبائس

وقوله (٢/٥٥٦) :

أكان فى حضرة ذى الجلال
أم كان فى عرض أو احتفال

ومن صور التراكيب المتأخرة الجمل الدعائية ، من مثل قوله (٢/٦٣٨)

عش يا موفق دائم النعمى
فبنى مقروناً بسعد

وفى قوله (٢/٦٤٠) :

دم إمام العرب مشتملا
بالملك فى عز وإقبال

وفى قوله فى تمثال سعد (٢/٧٠١) :

فاهنأ بما بلغت من حبها
واغنم ولاءها فأنت الغانم

ولعلنا نلحظ تأثر العقاد التراث الشعبى من مثل تركيب « يا سامعى الصوت » (١/٢٤٣) :

كانت كما حدثونا منظراً عجبا
يا سامعى الصوت ، أين اليوم ما زعموا

ومن يتأمل شعر العقاد يلاحظ أنه تأثر شعراء الإحياء . ومن الطريف أنه ــ وهو الذى نقد شوقياً نقد لاذعاً ــ يتأثر صياغته وتراكيبه من خلال تأثره بموسيقى قصائد له ، من مثل قوله (١/٢٢٥) :

يشدو بذكرك شيخها ورضيعها
ويحبك السادات والوضعاء

مشابهاً قول شوقى(٣٥) :

ألقت إليك بنفسها ونفيسها
وأتتك شيقة حواها شيق
خلعت عليك حياءها وحياتها
أأعز من هذين شىء ينفق

وقوله (جـ ١ ص ٣٧) :

صور البيان له إذا انشقت اللغى
وتقدم البلغاء والفصحاء

وقوله (جـ ١ ص ٣٨) :

بك يا ابن عبد الله قامت سمحة
بالحق من ملك الهدى غراء
بنيت على التوحيد وهى حقيقة
نادى بها سقراط والبلغاء

ويبدو أن العقاد تأثر البيت الأول فى قوله ١/٢٢٤ :

لجلال وجهك يابن (سبق) هيبة
تعنو لها الآساد ، فهى هباء

وعلى هذا النحو نلاحظ أن تراكيب العقاد تأثرت التراث بمصادره المختلفة ، من شعر فى مختلف العصور ، وأقوال مأثورة ، وأمثال سائرة ، ومن القرآن الكريم والحديث الشريف ، ومن تراث شعبى ، إلى الإحيائيين . وقد جاء هذا التأثر فى صورة مباشرة أو فى صور غير مباشرة ، نجمت عن صور التراكيب التى تآلفت مع هذين العنصرين ، إلى جانب التعبيرات التقليدية ذات الصور النحوية والبنائية الخاصة ، التى أشرنا إلى نماذج منها ، لصعوبة إحصائها إحصاء جامعاً مانعاً ، وتتبع الصيغ اللغوية وحصر تراكيبها فى مثل هذا البحث .

الصورة :

سنقصر حديثنا على الصورة الجزئية التى تسهم فى خلق البنية الخيالية الكلية فى القصيدة . وإذا كان من الصعب الفصل بين عناصر العمل الفنى فإننا لا نستطيع أن نتحدث عن عنصر بمعزل عن العناصر الأخرى بحرية تامة ؛ إذ إن ما مر بنا من ألفاظ وتراكيب ومعان تضمنت صوراً تراثية انسربت إلى بناء القصيدة فى شعر العقاد . فالصورة لم تعد موضحة للألفاظ وشارحة لها ــ كما يقول رولاند بارت ــ ولكن الصورة الآن هى الألفاظ نفسها ، التى تبدو بنائياً عالة على الصورة(٣٦) .

فلو نظرنا فى أحد أبيات قصيدة « فرضة البحر » ، الذى اخترناه للدلالة على تأثر معانى الأقدمين لوجدنا أن هذا المعنى لا ينفصل عن الصورة ، كما فى قوله :

أمست أحداقُ السفائن شرع
صور إليك من البحار روان
كالبيت يجمع بعد تشتيت النوى
شمل الأحبة فيه والإخوان

وإذا كنا لا نستطيع أن ندرس الصورة مستقلة عن بناء القصيدة الكل ، فإن بوسعنا أن نتصور كيف يلم الشاعر أجزاء صورته من خلال الذاكرة الشعرية وعناصر المعرفة والثقافة . . إلخ ، حتى إن بعض الحسيين من أمثال هوبز ودرايدن يقرنون بين الخيال والذاكرة . فيقول هوبز : إن الخيال والذاكرة شىء واحد ، يختلفان فى التسمية لاعتبارات مختلفة » . ويتابعه درايدن فيقول : « قدرة الخيال لدى

الكاتب .... مثل كلب نشيط، يذرع الأبعاد فى حقل الذاكرة، حتى يجد الموضع الذى كان فى أثره.[٣٧]

فهذه الصورة تقوم على تشخيص السفن القادمة من موانىء مختلفة، ومن بلاد متعددة، شاخصة إلى «الميناء» أو كعبة القصاد، ليستعين فى رسم صورته بصورة مقابلة؛ صورة البيت الواحد الذى انطلق منه أبناؤه ليعود إليه الأشتات مجتمعين بعد طول تفرق وغربة. وقد استعان العقاد فى رسم هذه الصورة بالذاكرة التى اختزنت صورة وردت فى شعر التراث على نحو مختلف. يقول مجنون ليلى:

وقد يجمع الله الشتيتين بعدما
يظنان كل الظن ألا تلاقيا

والذى يتأمل الصورتين يلحظ أن ثمة اختلافاً بينهما؛ فصورة المجنون تقوم على الموقف الذاتى الوجدانى الذى يفجره الأمل فى اللقاء بعد اليأس الذى لا أمل بعده؛ وصورة العقاد تقوم على التأمل والتناسب، مصطنعة ما يسميه البلاغيون «التشبيه التمثيلى»، فبدت أقل حرارة، وأقرب إلى هدوء التأمل، بل ربما إلى برودة المنطق. ثم انتقل العقاد فى البيت الثالث مصوراً ضخامة هذه السفن من خلال ربطها بخيوط الذاكرة، فبدا الجانب الثقافى معززاً للتأمل الحسى، ليهدأ الانفعال أو ليخبو الإيحاء، فبدأت الصورة متكئة على بعدين يجتمعان فيها: الخيال/الذاكرة؛ إذ إن الخيال هنا ليس صنوا للذاكرة؛ فالذاكرة التى تقوم على استجلاب صور جاهزة يقوم الخيال أو القوة العقلية بتشكيلها، غير الذاكرة التى تتحرك فى كل اتجاه، وتساعد فى إنضاج التجربة.

فقد أشار الشاعر ريلكه Rilke إلى أن الأشعار ليست مشاعر؛ إنها تجارب تقوم على ذكريات الإنسان التى ترصد تجاربه المختلفة. «ومع هذا لا تكفى الذكريات؛ فالإنسان ينسى هذه الذكريات عندما تكون كثيرة، وعلى المرء أن يملك الصبر لاستعادتها. وعندما تتحول إلى دم فى داخلنا، لنرى ونشير، لا يمكن أن نميزها من أنفسنا ـ آنذاك فقط قد يحدث أنه فى ساعة نادرة جداً تشرق الكلمة الأولى من القصيدة، فى وسطها وتنطلق منها»[٣٨].

والعقاد حين تسعفه الذاكرة فى تشكيل معانيه وصوره تأتى هذه الصور مؤتلفة مع تجربته الشعرية، غير منعزلة عن طبيعته الخاصة؛ فالمعنيان، معنى المجنون ومعنى العقاد، يلتقيان فى الصورة العامة، ويفترقان فى تشكيل المعنى العام.

وقد عبر طه حسين عن شخصية العقاد الشعرية حين قال: «.... إننى لا أقول لنفسى: قد قرأت هذا الكلام من قبل، أو أين قرأت هذا؟ أفى شعر البحترى أم عند أبى تمام، أم سبق أبو نواس إلى مثل هذا الكلام؟ كلا إنما تقرؤون العقاد فتقرؤونه وحده؛ لأن العقاد ليس مقلداً، ولا يستطيع أن يقلد، ولو حاول التقليد لفسدت شخصيته..»[٣٩].

ويمكننا أن نتابع هذه الملاحظة فى قصيدة «سوانح الغروب على شاطىء بحر الروم»؛ إذ يقول فى أحد أبياتها (١/٥٨):

الليل أرخى فى السماء سدوله
ورمى بأستار على الأطام

لقد وردت الصورة فى هذه القصيدة حسية وصفية، فى نسق يعبر عن تجربة ذاتية تأملية؛ إذ بدأ العقاد القصيدة بحالة من الإصغاء تعين على التأمل والتشخيص، بيد أن هذه الصورة جاءت فى القسم الأخير من القصيدة، الذى لا يكاد يأتلف مع جوها العام، أو يجاريها فى عمق انفعالها، فبدت كأنها بعيدة عن إحساس الشاعر وموقفه النفسى، بخلاف حالة إمرىء القيس، الذى اختزنت ذاكرة العقاد صورته المشهورة فى معلقته:

وليل كموج البحر أرخى سدوله
على بأنواع الهموم ليبتلى

فقد مكنه انفعاله العميق القوى، وخياله الخلاق، من أن يوحد بين الحالة الماثلة فى الطبيعة وحالته النفسية؛ إذ إن دمج المعنيين، الفكرى والحسى ـ كما يقول أحد النقاد ـ هو أقوى عامل يمكن به ابتداع الصور المركزة[٤٠].

ففى حين اتسقت صورته مع الشعور الطاغى والحالة النفسية جاءت صورة العقاد جزئية معزولة أو غير متماسكة إلى حد ما، لم تضف الصور الأخرى التى تلتها جديداً إلى المعنى، بل أرهقته بإضافة لم تغن شيئاً ينمى الصورة، ويطور التجربة، ويعمق الانفعال.

ولا أود أن أستقصى الصور التى تأثر فيها العقاد التراث. وحسبى أن أشير إلى بعضها لبيان سطوة هذا العنصر فى شعره. فمن ألوان هذه الصور ما دعى بالاستدلال المنطقى؛ إذ يأتى بقضية يستدل عليها منطقياً بصورة حسية، من مثل قوله فى قصيدة «أين الدموع؟» (١/٦٥):

إنما الحزن ربض ما استقى الد
مع وأندى الأحزان حزن رضيع
يحرق الجمر يابس الحطب الجز
ل ويأبى الحريق لدن مريع

ومن صور التأثر المبالغةُ فى تجاوز المألوف، على نحو ما نرى فى قوله (١/٧٢):

هيهات لا تبلغ الصهباء نشوتها
ولو تناول منها البحر نشوان

ومن صورة هذا التأثر أن ينقل صورة تراثية يعطى معناها تشكيلاً جديداً، من مثل قوله (١/١٩٥):

حادثته والنفس شيقة
للهل من فمه وللعلل

وقد يأتى بصورة محرفة قليلاً عن صورة معروفة، من مثل قوله (١/٢٩٨٥):

كم نملة قتلت شبلاً ويقعدها
عن مثلها خوف أكفاء لأكفاء

ومن مثل قوله (٢/٦٦١) :

الحب أن أفرق من نملة
حينا وقد أصرع ليث الشرى

متأثراً قول المتنبي المعروف :

لا تحقرنّ صغيراً في مخاصمة
إن البعوضة تدمي مقلة الأسد

وقد يأتي بصورة من التراث تمثّل معناها وصياغتها جيداً ، من مثل قوله في قصيدة « الربيع » (١/١٩٦) :

قم حزين العمر فاطرب وارتشف
من كؤوس الحب ما يجلو الحزنْ
أدبر الليل ولم يبق سوى
صيحة الديك وينجاب الوسن

ومن صوره تلك التي تمعن في ملاحقة الحواس بعيدة عن نوازع النفس وخلجاتها بما لا يتناسب مع مذهبه في الشعر ، لعله يتأثر ببعض الشعراء المتأخرين ، من مثل قوله (١/٣٣٠) :

وعزيزة تلك الدموع فليتها
يقنو قطيرها نظيم شليك
للآلات ثم يدى بأكرم جوهر
من عطف قلبك فاض من عينيك

ومن مثل قوله (١/٣٣٤) :

وابل من قبل تمطرها
من سماء الحب أخلاف غزارْ

وربما تتداعى صور الذاكرة لتنفض المعنى الأصل ، على نحو ما نرى في مقطوعة « لست بلحم ودم » ؛ إذ يقول (٤١) :

أنت وهم لم تزل في خاطري
لست يا صاح بلحم ودم

لعله استدعى الصورة من قصيدة بشار التي يقول فيها :

خففي يا عبد عني واعلمي
أنني يا عبد من لحم ودم

وييسر عملية الاستدعاء اتفاق الوزن والقافية ، وتقارب المزاج ، من مثل قول العقاد (١/١١٢) :

حسبنا منك أن نراك وإن كنـ
ـت ثقيل الجفُون بالإغضاء

متأثراً بشكل عام صورة ابن الرومي :

بل أرى صدقك الحديث وماذا
ك لبخل عليك بالإغضاء

وقد أفاد في استدعاء صور من القرآن الكريم والأمثال والشعر والثقافة التراثية (٤٢) . وليس بوسعنا أن نستقصي التشبيهات والاستعارات الجزئية التراثية ، إذ لا يكاد يحدها حصر . وقد اهتم بالصور الحسية ، فمما يتصل بالمرئية نرى مثلاً يلمع الدر المنضد (الأسنان) ١/٥٩ ، و « تنضاح طرته عن صبح غرته » ١/٦٨ ، و « من النقع تجلى عن خميس عرمرم » ١/٨٨ ، و « شبا اللحظ وقد سمهرى » ١/١٩٩ ، و « كنت أنت شمس الضحى رونقاً » ١/١٨٨ . ومن الصور الحسية اللمسية ١/٨٩ « أم لؤلؤ رطب توائمة ــ عريت عن الأصداف والقشر » . ومن الصور الحسية الذوقية « أمسيت أرشف شهداً من مراشفه » ١/٧٢ ، و « برد الشراب الناقع » ١/٣٥٢ ، و « نغرك الشبم » ١/٣٦١ ، و « معسول اللمى » ١/٤٢٧

ومن الصور الحركية ١/٨٩ :

تهتز من سكر وليس بها
إلا عقار التيه من سكر

وكان فؤادي طائر . . تنزى « ١/٩٢ ، و « خطرت يداك يا شيب في مسودة اللمم » ١/١٧٩ ، و « إذا الليل عسعسا » ٢/٨١٩ ، و « تأوه يفرى الضلوع » « ١/٢٠٨ ، و « ووضعتموه على شفيرها » ١/٢٢٧ ، والأسنة شرع ١/٣٢٧ ، و « ظلمة فوقها ظلم » ٣٦٥ ، و « جردوا الأسياف من أغمادها » ٢/٦٠٤ ، و « موار العجاجة » ١/٨٨ وتتردد صور حسية لها أبعاد معنوية ، من مثل الكنايات وغيرها : « ليوث الشرى » ١/٦١ ، « شبا اللحظ وقد سمهرى » ، « كاعب الظبي » ، « جنان القسور » ١/١١٩ ، و « فينان المحاسن » ١/١٩٣ ، و :

أم بسهام العين تكسرها
في حبة القلب أيها القاتل

و « لأنت من الحسن والصبا عاطل » ١/٢٩٠ ، و « تأوه يفرع الضلوع » ١/٢٠٨ ، و « المعقل الأشب » ١/٢٣٨ ، و « آمن السرب » ١/٢٤١ ، و « كعبة المحبين » ١/٢٤٧ ، و « وهل تعلم الطير ما نجعق » ١/٣٠٤ ، و « هجمت بساحتك الخطوب » ١/٣٠ ، و « كجنح الليل » ١/٣٠٦ ، و « الشوق يبلغ ما لا تبلغ النجب » ١/٣١١ ، وقوله التالي : ١/٣٥١

فلا تقطع الحبل الذي إن قطعته
مضى غير موصول من العمر جانبه

و « مضاء مهند » ٢/٧١١ ، وقوله : ٢/٧١١

وجرى يراعانا معاً في حلبة
عزت على غير الطِمِرّ الضامر

١/٧٢٤ و « حماة الذمار » ١/٨١٣ ، و « منبع الجوار » ١/٨١٢ ، و « كماة الحمى » ، و « الملك الأصيد » ١/٨١٤ . وعلى هذا النحو نلاحظ أن الذاكرة الشعرية التراثية قد أسهمت في تشكيل المعاني الجزئية والكلية في صور العقاد الجزئية والكلية . على أن هذه الذاكرة لا تضطلع دوماً بدورها الإيجابي في خلق الصور وتشكيل المعاني باختزال الأفكار في صور لتبدى جذور تلك الأفكار في

المشاعر[٤٣] والإحساسات ، وإنما تقوم أحيانا بدور سلبى ؛ لأن الذاكرة لا تبدو صنوا للخيال أو مرادفا له ، وإنما تنقل الجاهز الذى لم يتخلق فى بوتقة التجربة الشعرية .

الإيقاع والوزن

إذا كان ممكنا الحديث عن أثر التراث فى الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية) فإنه من الصعب بيان هذا الأثر فى الإيقاع ، لخفاء عنصر الإيقاع ، ولارتباطه الوثيق بالمعنى ، وبالإحساسات والمشاعر الملتحمة بهذا المعنى . فقد حاول ج . س . فريزر أن يقرب مفهوم الإيقاع من خلال التصوير فقال : « عندما تقف على شاطىء البحر تراقب الأمواج تتكسر على الرمل لتعود من جديد ، ثمة تشابه أساسى فى حركة كل موجة ، لكن ليس من موجتين تتكسر ان فى شكل متناظر تماماً . هذا التشابه فى اختلاف حركة الأمواج قد ندعوه بالإيقاع[٤٤] » .

بيد أننا سنحاول الاقتراب من الإيقاع بالحديث عن التماثل فى التراكيب والصيغ النحوية والبيانية ، ومن خلال الارتباط بالوزن بشكل رئيسى ، دون التورط فى الفصل بين الشكل الخارجى للقصيدة (الوزن والقافية) والبنية الإيقاعية اللغوية ومكونات انسجامها الداخلى ، أو ما يسمى الموسيقى الداخلية .

ولصعوبة الحديث عن عناصر مستقلة سنتحدث عن صور التأثر الموسيقى بما لا يشكل عبئاً على طبيعة صلة العقاد بالتراث ؛ إذ إن الفصل بين الإيقاع والوزن غير ممكن فى الشعر . فالإيقاع يعتمد — كالوزن — على التكرار أو التوقع والنسيج الذى يتألف من التوقعات والإشاعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التى يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع[٤٥] . ثم إن ريتشاردز لم يقبل « تصور الوزن » على أنه (التشابه فيما هو مختلف) ، وعلى أنه ضرب من المران الذهنى تحاول فيه الكلمات — تلك الأشياء التى تختلف فيما بينها اختلافا هائلاً — أن تسلك كما لو كانت جميعاً نفس الشىء ، مع السماح ببعض الحرية والشذوذ عن القاعدة . . » ، وعده تصورا باليا ، ورأى أن الوزن ليس فى المنبه وإنما هو فى الاستجابة التى تقوم بها ؛ « فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التى يتألف منها الإيقاع نسقاً ، أو نمطاً زمنياً معيناً . ولا يرجع تأثير الوزن إلى كوننا ندرك نمطاً فى شىء ما خارجنا ، وإنما إلى كونه نحن قد تحقق فينا نمط معين ، أو قد تنسقنا على نحو خاص »[٤٦] . وقد رأى بعض النقاد « أن الوزن فى الشعر يماثل الإيقاع فى الموسيقى ؛ ولذلك من الأفضل أن يمثل فى نوطة موسيقية[٤٧] » . وهذا يتصل بقول بعضهم : « إن وقت اللغة الشعرية وقت توقع ، فنحن نتوقع بعد وقت معين إشارة إيقاعية ، . . . .[٤٨] » ، لذا فإن حديثنا عن الإيقاع والوزن يشمل الحديث عن موسيقا القصيدة بعناصرها ومكوناتها المختلفة ، بدءاً من اللفظة والتركيب ، وانتهاء بأشد العلاقات البنائية خفاء وتعقيداً .

— ١ —

لعل أوضح صور تأثر الوزن والإيقاع تبدو فى « المعارضات » بمفهومها الواسع ، التى تضم الوزن والقافية والغرض ، وربما تقتصر على الوزن والقافية دون الغرض ، على نحو ما نرى فى قصيدة العقاد « الحب الأول » م/٦٧ ، حيث يقول فى تقدمتها :

« كنا نقرأ ذات يوم أنا وصديقاى الشاعران النابغان المازنى وعلى شوقى قصيدة ابن الرومى النونية ، التى يمدح بها أبا الصقر ، ومطلعها :

أجنت لك الورد أغصان وكثبان
فيهن نوعان : تفاح ورمان
وفوق ذينك أعناب مهدلة
سود لهن من الظلماء ألوان

فلما فرغنا من تلاوتها ، وقضينا حق إطرائها ونقدها ، خطر لنا أن يعارضها كل منا بقصيدة من بحرها وقافيتها ، فنظم المازنى قصيدته فى مناجاة المهاجر ، ونظم شوقى قصيدة فى هذا المعنى ، ونظمت أنا هذه القصيدة فأهديتها إلى روح ابن الرومى :

يهنيك يا زهر أطيار وأفنان
الطير ينشد والأفنان عيدان
طوباك لست بإنسان فتشبهنى ،
إن ظمئت وأنت اليوم ريان

فالذى يتأمل القصيدتين يلحظ اختلاف الغرضين ؛ فابن الرومى يمدح ، والعقاد يصف ويتغزل ويتأمل ، غير أن معارضاته بصورة عامة تبدو فى اختيار الوزن والقافية ، دون أن يصرح بتعمده المعارضة[٤٩] ، مثلما نرى فى قصيدته « ليلة الأربعاء » (١١١/١) التى مطلعها :

شف لطفاً عما وراء السماء
نور بدر مفضض اللألاء

معارضاً ابن الرومى فى قصيدته المشهورة ، التى يعاتب بها أبا القاسم التوزى الشطرنجى ويمدحه ، ومطلعها :[٥٠]

يا أخى أين عهد ذاك الإخاء
أين ما كان بيننا من صفاء

وإذا تتبعنا معارضات العقاد فإننا نلاحظ أنه تأثر موسيقا التراث منذ العصر الجاهلى إلى عصر الإحياء ؛ فثمة قصائد تميل إلى شكل المعارضة فى التزام الوزن والقافية ، دون حركة الرؤى . غير أن هذا الاتفاق يؤدى إلى تأثر إيقاعى بدرجة ما ، على نحو ما نلاحظ فى قصيدته « خواطر الأرق » (١٤٨/١) ، التى مطلعها :

يا ليل لونك فى اللواحظ إثمد
إلا لدىّ فمن غبار يرمد

إذ إن الألفاظ التى تتردد فى القوافى وفى أواخر الصدور تجعل تأثر الإيقاع متوقعاً ، بما يتيح تماثل الوزن والقافية من تسرب الألفاظ والتراكيب والصيغ النحوية والصرفية ، مثلما يتضح فى قصيدة النابغة التى مطلعها :

آمن آل مية رائح أو مغتد
عجلان ذا زاد وغير مزود

فتتفق بعض التراكيب ، وتتماثل القوافى ، من مثل الإثمد والمورد والأسود وغد .

بيد أن التأثر يبدو أوضح حين تتفق القصيدتان فى الوزن والقافية وحرف الروى ، وفى الغرض أيضاً ، على نحو ما نرى فى قصيدة العقاد « يوم الظنون » (١/٤٦٢) :

يوم الظنون صدعت فيك تجلدى
وحملت فيك الضيم مغلول اليد

إذ يقول النابغة :

ولقد أصابت قلبة من حبها
عن ظهر مرنان بسهم مصرد

ويقول العقاد :

حيران أنظر فى السماء وفى الثرى
وأذوق طعم الموت غير مصرد

فيكثر التوافق فى كلمات القافية من مثل : اليد ، الأسود ، غد ، الصدى . وقد يقع التوافق فى القصائد التى تلزم قافية قصيدة معينة ، مثل معلقة النابغة ، على نحو ما نجد فى قصيدة العقاد « السلو » (١/٣٧٠) :

أذن الشفاء فماله لم يحمد
ودنا الرجاء ، وما الرجاء بمسعدى

أعدوت أم شارفت غاية مقصدى ؟

برد الغليل اليوم وانطفأ الجوى
وسلا الفؤاد فلا لقاء ولا لوى

وتبدّد الشملان أى تبدد

فقصيدة « فى الحديقة » (١/٢٨٩) :

أطل على الحديقة مستهلاً
بأبهج من أزاهرها جبينا

تماثل فى وزنها وقافيتها ورويها معلقة عمرو بن كلثوم ، على نحو أتاح تأثر بعض التراكيب النحوية والموسيقية .

وإذا كانت المعارضات تظهر مدى تأثر العقاد التراث فى عصوره المختلفة فإنها تصور مدى تأثر العقاد بعض الشعراء لدواع فنية إيقاعية أو شخصية ؛ فقصيدته « بين عهدين » (٢/٦٠٧) :

أحسنتم الصبر والعقبى لمن صبروا
نادى البشير فقولوا اليوم ، والتمروا

تماثل فى وزنها وقافيتها قصيدة الأخطل المشهورة :

خف القطين فراحوا منك أو بكروا
وغادرهم نوى فى صرفها غِيَرُ

وله شغف بمعارضة العباسيين من أمثال أبى نواس ؛ إذ يعارضه بقصيدته « الدنيا الميتة » (١/١٩٩) ، التى مطلعها :

أحبك حب الشمس فهى مضيئة
وأنت مضىء بالجمال منير

أحبك حب الزهر فالزهر ناضر
وأنت كما شاء الشباب نضير

متأثراً رائية أبى نواس المشهورة ، التى مطلعها[٥١] :

أجارة بيتينا أبوك غيور
وميسور ما يرجى لديك عسير

وقد تأثر فى قصيدته فى تأبين « محمد محمود باشا » (٢/٨١٨) ، التى مطلعها :

شهور توالت بعدهن شهور
ودنيا بأحداث الزمان تدور

بعض الصيغ الموسيقية فى هذه الرائية ، من مثل قوله :

خليفته فيها ارتضيتم ـ مودة ـ
بكم وبكرى السابقين جدير

وتأثرت قصيدته « القدر يشكو » (١/٤٠٥) ، التى مطلعها :

صغير يطلب الكبرا
وشيخ ود لو صغرا

موسيقى قصيدة أبى نواس التى مطلعها : (مختارات البارودى ٤/٢١٠)

أما والله لا أشرا
حلفت به ولا بطرا

وتأثر بوضوح أبا تمام ؛ وقد نالت لديه قصيدته فى فتح عمورية الشهيرة احتفالاً بها ، خصوصاً فى وزنها وقافيتها وإيقاعها مثلما نال معجمها وتراكيبها ، على نحو ما نرى فى قصيدته « يوم المعاد » (١/٣١١) ، التى مطلعها :

الشوق يبلغ ما لا تبلغ النجب
واليوم يشهد ما لا تشهد الحقب

إذ بدا التأثر الموسيقى فى جوانب متعددة ، على الرغم من اختلاف حركة الروى ، ويبدو الإيقاع أوضح فى قصيدة « من لبنان إلى مصر » ١/٣٥٩ ، التى تعارض « وقعة عمورية » وزنا وقافية ورويا[٣٨] .

وقد عارض فى قصيدته « صوت نذير ـ إلى الشبان » (١/٢٢٦) :

شبان مصر أتسمعون لناصح
منكم فأنشد بينكم أشعارى

قصيدة أبى تمام فى قتل الإفشين (ديوانه ص ١٩٨)

الحق أبلج والسيوف عوار
فحذار من أسد العرين حذار

من مثل :

و « طارق » فتداعى المعقل الأشب ، على العقول وما فى صدقه ريب ، سيان منتدب منهم ومنتدب ، بحر تعج الأواذى فيه

والجد ، من الحياة فمبيض ومختضب ، في الجمع ما ليس يغني الجحفل اللجب ، عن الحقيقة لا خوف ولا رغب ، لمصر مبتعد منها ومقترب جد كجد الحياة المر لا لعب ، من الرجاء وإما الويل والحرب ، فإنما أنت فينا قائد وأب .(٥٢)

من مثل :

وداره في الهوى موصولة السبب ، طفلاً صغير الخطى مأمونة اللعب ، وكنت نشوة أم برة وأب ، ولا أرى غير قفر ثم منتقب .

ولعل موسيقا المتنبي أشد تأثيراً مثلما نرى في قصيدة العقاد « اليقين » التي مطلعها : ١/٣٧٤

مضى الشك مذموما ، وما كان ماضياً
فليتك تنسى عن يقينك راضياً
وجل عن التصديق أنك هاجر
وأنك مهجور وألا تلاقيا

وقصيدته « الصبابة المنشورة » ١/١٩٢ التي مطلعها :

صبابة قلبي أقبل الليل فاضياً
فهبي قد يغشى الرفات المغانيا

وقصيدته « إلى المستمع العربي بلندن » ٢/٧٣٠ :

دعوت إلى حق واسمعت داعيا
فحييت مدعواً ، وحييت داعياً

متأثراً قصيدة المتنبي المشهورة ، التي مطلعها : (ديوانه ٤/٤١٧)

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً
وحسب المنايا أن يكن أمانيا

ويتأثر في قصيدته « القريب البعيد » ١/١٩١ ، التي مطلعها :

بعيد مدى منك القريب المؤمل
وأقرب منه النازح المتعلل

وزن قصيدة المتنبي المشهورة :

على قدر أهل العزم تأتي العزائم
وتأتي على قدر الكرام المكارم

ويتيح له هذا الوزن أن يتأثر الصيغة الموسيقية التركيبية لصدر البيت السابق في قوله :

لو كان للمضني شفيع من الضنى
ولكن على قدر الغرام التذلل

وأشبهت قصيدته « سؤال الكروان » ١/٤٧٥ ، التي مطلعها :

مذار البأس أوحب الجمال
هتافك في الدجى يا ابن الليالي

قصيدة المتنبي وزناً وقافية وروياً في رثاء والدة سيف الدولة ، مطلعها : (ديوانه/١٤١)

نعد المشرفية والعوالي
وتقتلنا المنون بلا قتال

وتأثرت قصيدته « اعتراف » ١/٣٥٤ ، التي مطلعها :

قل للمليحة مالها
غضبى تحرمني الرقاد

وزن مقطوعة أبي فراس المشهورة ، التي مطلعها : (ديوانه/٢٣٥)

أبنيتي لا تحزني
كل الأنام إلى ذهاب

وتأثر قصيدة « في رثاء أخ » ١/١٦٢ التي مطلعها :

يا راحلاً صدع الحمام شبابه
فعلمت كيف تصدع الأكباد

وقصيدة الشريف الرضي في رثاء أبي إسحاق الصابىء الكاتب ، وزناً وقافية وروياً وغرضا ، ومطلعها(٥٤) :

أعلمت من حملوا على الأعواد
أرأيت كيف خبا ضياء النادي

وعدا القصائد التي تعمد فيها العقاد المعارضة ، يتأثر في قصيدته « عيد الجهاد » ٢/٧٩٦ ، التي مطلعها :

جددوا آل مصر عيد الجهاد
بجهاد على المدى في ازدياد

قصيدة أبي العلاء « غير مجد في ملتي واعتقادي » ، على نحو أتاح له تضمين بعض التراكيب والأشطار ، على نحو ما رأينا في حديثنا عن التراكيب .

ويبدو أن العقاد تأثر في قصيدته « الشيب الباكر » ١/١٧٩ ، التي مطلعها :

ما أقبل الليل حتى طرت بالقمم
يا صبح جرت على الظلماء في القسم

وفي قصيدته « شكسبير بين الطبيعة والناس » ١/٢٦٧ ، التي مطلعها :

أبا القوافي ورب الطرس والقلم
ماذ أفادك صدق العلم في الأمم ؟

موسيقى بردة البوصيري ونهج البردة لشوقي ؛ إذا أتاح هذا التماثل تشابها في التراكيب والمعجم الشعري والصيغ الموسيقية .

وقد تأثر العقاد موسيقى المتأخرين عامة ، كما نرى في تأثره المقطعات والبحور المجزوءة ، على نحو ما نجد في قصيدته « الوسواس » ١/٥١٤ ، التي مطلعها :

أنا ساهر والليل دامس
ويل المحب من الوساوس
. . . هذا وذاك كلاهما
راض به قلبي وبائس

وقد جاءت هذه القصيدة على وزن قصيدة البهاء زهير « ربع الكناس » وقافيتها ورويها (ص ١٣٧) ، التي مطلعها :

خلع العذار عليه حارس
قمر تضيء به الحنادس

ولعل الذى ينظر فى قصيدته « مهلا » ١/٣٧٣ ، التى مطلعها :

مهلا على الصبر مهلا
ما كان رزؤك سهلا
ما هكذا الحب يسلو
أو هكذا الحى يسلى

يلاحظ أنها تأثرت بموسيقى للبارودى ، وخاصة فى تراكيبها ومعجمها ، تخالفها فى الوزن وتوافقها فى القافية ، غير أن كلتيهما من الأوزان المجزوءة . ومطلعها[٥٦] :

أيها المغرور مهلاً
لست للتكريم أهلاً
كيف صادفت الأمانى
هل رأيت الصعب سهلاً

ويبدو أن العقاد تأثر فى قصيدته « ذكرى الشهيد » ، التى رثى فيها محمد فريد بك ١/٢٦٢ ومطلعها :

أطلقت وجدانى ومشلك يطلق
فالنفس تألم والجوانح تخفق

قصيدة أحمد شوقى « كبرى الحوادث فى وادى النيل » التى مطلعها : (الشوقيات ٢/٦٥)

من أى عهد فى القرى تتدفق
وبأى كف فى المدائن تغدق

إذ قاد تماثل الوزن والقافية والروى فى كل منها إلى التأثر بالصيغ والتراكيب والمعجم ، على نحو أدى إلى تقارب الإيقاع فى القصيدتين . ولعل قصيدة « أمانى » ١/٣٠٦ ، التى مطلعها :

أى طلعة ما حظنا من لقائها
سوى نظرة لا ترعوى خلوانى

تأثرت قصيدة « المساء » لخليل مطران ، لتماثل قافيتهما على اختلاف وزنيهما . والذى يتأمل معارضات العقاد للقصائد التراثية التى عارضها الإحيائيون من مثل البارودى والتيمورية وشوقى وحافظ ومطران وغيرهم ، يلاحظ أن العقاد لم يعارض القدماء فحسب ، بل عارض الإحيائيين أيضاً ، وأفاد من قصائدهم .

واتسم العقاد بالتشكيل الموسيقى للقصيدة ، مجارياً صور التراث من جانب ، ومطوراً أشكالاً جديدة من جانب آخر ، اقتربت من شكل الشعر الحر[٥٧] .

ولعل من الملاحظات الأولية التى تجبه قارىء ديوانه شيوع المقطوعات فى شعره ، حتى إنها بلغت نصف مجموع قصائده[٥٨] . وظهر اهتمامه أيضاً بالأوزان المجزوءة ، على نحو ما نرى فى مجزوءاته الراقصة « كأس على ذكرى » ١/١٧٦ التى تذكر بشعر أبى نواس ، ومطلعها :

يا نديم الصبوات
أقبل الليل فهات
واقتل الهم بكأس
سميت كأس الحياة

ونظم « مشطرات » الرجز[٥٩] ، مشبها موسيقى الطرديات كما فى « الثوب الأزرق » ١/٤٩٠ :

الأزرق الساحر بالصفاء
تجربة فى البحر والسماء
جربها « مفصل » الأشياء

واحتفل بالمثنيات[٦٠] ، على نحو ما نرى فى قصيدته « أمنا الأرض » ١/١٩٨٠ ، ومطلعها :

أسائل أمنا الأرضا
سؤال الطفل للأم
فتخبرنى بما أفضى
إلى إدراكه علمى

و « عالج » العقاد ما يمكن أن يسمى « بالمثلثات » . ولعله من القلة التى عالجت هذا اللون . . . فى قصيدة فلسفية عنوانها « المعرى وابنه »[٦١] . وانظر كذلك « فى القمر » ١/٦٣١ .

ومن الأشكال التى جاراها ما جرى على النظم فيها أصحاب المزدوجات ، على نحو ما نلاحظ فى قصيدته « عند حلاق » ١/١٦٠ ، على نحو ما نجد فى أرجوزة أبى العتاهية فى الزهد . ومطلع قصيدة العقاد :

ما بالها تطفر كالغزال
ساحرة بالتيه والجمال
هيفاء من أوانس الأندلس
ذات جبين كالنهار المشمس

وأكثر من الرباعيات كثرة لافتة ، من مثل « دعابة »[٦٢] ١/١٢١ ، التى بلغت عشرين رباعية ، ومطلعها :

تهلل نسج الدجى فانتثر
ولاذ الظلام بأعلى الشجر
فيا أنجما نافرات الغرر
أليكن جب لنا قد نفر

كما نظم على المخمسات[٦٣] من مثل قصيدة « هجاء الدهر » ١/٥٣٩ ، التى مطلعها :

أبا سم تفنى
لعنت شر لعن
وإن عداك المثنى
خذ الشناء منى
يا دهر وامضى على

ونظم ما يمكن أن يسمى بالسباعيات[٦٤] .

ولم يقف العقاد – كما رأينا – عند صور التشكيل الموسيقى فى التراث ، بل تعداها إلى إضافة ما يتناسب مع ما يرضى ذوقه وحاسته الفنية . كما أنه لم يقف عند هذه الصور التى ذكرنا ، بل تعداها إلى تأثر الموشحات والأدوار ، دون التقيد بالأشكال الموروثة ، على نحو ما نرى فى قصيدة « نور »٢/٧٨٣ ، التى تمثل موشحة تتألف من مطلع ودور وقفل ، ثم يتكرر المطلع والدور والقفل . ونلاحظ أن قافية الدور فى كل منها تلتزم قافية الشطر الأول من المطلع على النحو الآتى :

آمنت أنك نور

والنور شتى المعالم

هنا رياض ودور
هنا ظباء وحور
هنا هناك طيور
هناك ركب يسير

هناك ماء طهور
وكن والليل قائم
هولاً من الظل جاثم
دنيا بغير معالم

وله موشحة « هنئٍ والله » ٢/٦٩٤ من بحر المجتث ، يتألف دوره من تسعة أشطر ، يؤلف الأخير منها « لازمة » وقافية ملتزمة فى الشطر الثامن . أما أشطره الأخرى فيبنى ستة منها على قواف متعارضة تلتزم قافية السادس منها فى الشطر السابع (٦٥) .

وقد جاء بما يشبه الموشحات ، غير أنه يقوم على شكل المثنيات ، دون تساو بين الصدور والأعجاز ، على نحو ما نرى فى قصيدته « بعد عام » ١/١٧٣ ، التى يقول فى مطلعها :

كاد يمضى العام يا حلو التثنى
أو تولى
ما اقتربنا منك إلا بالتمنى
ليس إلا

* * *

مذ عرفناك عرفنا كل حسن
وعذاب
هب فى القلب ، فردوس لمعنى
فى التراب

* * *

وثمة مثنيات تتلوها « قفلة » تتكرر فى القصيدة كلها ، على نحو ما نرى فى قصيدة « كواء الثياب ليلة الأحد » ٢/٥٧١ . وتميل قصيدة « سلع الدكاكين » ٢/٥٧٧ إلى شكل الموشحة ، وهى تدل دلالة واضحة على ولوع العقاد بالخروج على المألوف فى تشكيل قصيدته . وثمة قصائد تشبه الخماسية ، لكنها أميل إلى المثنيات ، إذ تختلف قوافى الصدور عن الأعجاز ، وتتفق قافية الشطر الخامس مع قوافى الصدور ، مثلما نرى فى قصيدة « أغانى » ٢/٥٩٢ .

وقد تتفق قافية الشطر الخامس مع قوافى الصدور ، مثلما نرى فى قصيدة « الوحيد الغريق » ١/٣٨٤ . وثمة قصائد تميل إلى تجديد فى الشكل ، يقوم على ابتداء الصدر بقافية تخالف العجز ، وإلى أسفل العجز عجز يتفق مع قافية العجز الأول ، ثم يأتى الشطر الأخير بمثابة الصدر الذى يأتى « قفلاً » للوحدة الأولى ، التى تشبه « المثنيات » ، على نحو ما نرى قصيدة « بعد سنة » ٢/٦٧٨ ، التى مطلعها :

سنة مرت ولاكل السنين
بين صيف من هوانا وشتاء
وربيع كلها غام أضاء
والضحى والليل حينا بعد حين

وهى تقع فى ثلاث عشرة وحدة .

نموذجان تطبيقيان :

وحتى تكتمل صورة تأثر العقاد شعر التراث لابد من اختيار قصيدتين تمثل إحداهما غلبة التراث فى شعره ، وتمثل الأخرى تأثره الحركة التجديدية الرومانسية . ولما كان التحليل الوافى يستغرق مساحة واسعة فلابد من التركيز على أهم الجوانب التى تشتمل عليها هاتان القصيدتان ، مع إدراك قيمة الدراسة البنائية الكلية التى تتحدث عن الصور البنائية اللغوية المختلفة فى إطار النص الشامل ، دون الحديث عن جزئيات لا ترسم صورة دقيقة لطبيعة البناء الشعرى .

وسأختار قصيدة « تمثال رمسيس » ١/٢٢٣ من ديوانه الرثائى « وهج الظهيرة » ، وقصيدة « عيش العصفور » من ديوانه الأول ص « ١٢٩ » . وتمثل القصيدة الأولى غلبة الصور البنائية التراثية وتمثل الثانية الميل إلى التجديد .

١ – تمثال رمسيس :

– ١ –

ليست قصيدة « تمثال رمسيس » أفضل القصائد القليلة التى تمثل أثر سطوة التراث فى شعر العقاد . غير أنها من أجود القصائد التى تمثل تأثر العقاد بالتراث من جانب ، وبالحركة الكلاسية الجديدة ، « حركة الإحياء » ، التى نقدها العقاد بضراوة ، من جانب آخر .

ولعل هذا ما يغرى بمحاولة تحليل هذه القصيدة ، وبيان الفرق بين التنظير النقدى والتجربة الشعرية ، التى تتمحض عن صور شعرية معينة .

لقد ظهر الاهتمام بالحديث عن آثار الفراعنة فى قصائد الإحيائيين ، من مثل إسماعيل صبرى ومطران وغيرهما . غير أن شوقى هو أبرز من جعل الحضارة الفرعونية موضوعاً أساسياً من

موضوعات شعره ، وكانت إحدى الدوائر الثلاث(٦٦) التى دارت عليها هذه الموضوعات .

وإذا كان الاحتفال بالحضارة الفرعونية ليس مقصوراً على شاعر بعينه ، لأنه شاع حقبة زمنية معينة ، أثرت كشوفها فى مختلف المجالات ، فإننا لن ننظر إلى قصيدة « تمثال رمسيس » من هذه الزاوية الضيقة ، و انما سنحاول أن نجعل فى وعينا شعر شوقى ونحن نعالج هذا النص من الداخل .

الحركة الأولى :

يبدأ العقاد بمقطع يتحدث فيه عن ماضى رمسيس فيضع الماضى فى لحظة الحاضر ، ثم يعود فى حركته إلى إيقاع الحاضر فيتحدث عما فعل الزمان برمسيس وبجنوده ، ليتأمل ويتفلسف ، ويسقط العظة على حاضر الأحياء .

الحركة الثانية :

وينطلق فى هذه الحركة من تأمل خارجى لتمثال رمسيس ، قاد إلى تواصل بين الذات والموضوع ، وأدى إلى غيبة الحاضر فى الماضى ، فتحدث عن عظمة رمسيس « تاريخياً » فى حقبة لم يعرف فيها موسى ولا المسيح عليهما السلام . ثم اختتمها بحضور الماضى فى لحظة الحاضر ، فى صورة تأمل وحكمة .

الحركة الثالثة :

وجاءت الحركة الثالثة امتداداً لغيبة الحاضر فى الماضى ؛ فما حجبها عن الحركة الثانية غير الخاتمة التأملية ، فجعل هذه الحركة استعادة حية للتاريخ ، من خلال صيغتين نحويتين هما : الجملة الاسمية التى توحى بالحاضر الحى ، والجملة المبدوءة بالمضارع فى الأغلب الأعم . واختتم هذه الحركة ــ كما ابتدأها ــ بغياب الحاضر فى الماضى .

الحركة الرابعة :

ولعل الذى سوغ لهذه الحركة أن تستقل هو الشطر الأول من البيت الأول :

وكأن طيبة والهياكل حولها
ملء الفضاء أواهل شماء

فعاد بالماضى (التاريخ) إلى الحاضر فلم يدع القارىء فى « وهمه » أو حالته الانفعالية الأولى ، فاستخدم « كأن » ــ أداة التشبيه ــ لتوحى بالفرق بين الحقيقة والخيال ، لينطلق من الصورة الخيالية فيجعلها معبراً مرة أخرى إلى التاريخ ــ الماضى ، فيتحدث عن ماضى رمسيس فى لحظة الحاضر : محبة الرعية ، النص الدائم ، شاعر رمسيس ، قصره ملجأ الضعفاء ، وتخشع العظماء ، الوفود العائدة . . . ولا يترك هذه الحركة تنتهى قبل أن يخبرنا بأن تخيله لهذه اللحظة التاريخية : عودة الماضى إلى الحاضر أشبه بسنة الكرى التى ساعدت على تلفيق هذه الصورة ، ليسقط الماضى على الحاضر من خلال المقارنة . . .

ثم انتبهت كأنما هى فى الكرى
رؤيا يلفق نسجها الظلماء
فبكيت مصر وهل يفيد إذا جرى
حكم القضاء على الديار بكاء

الحركة الخامسة :

وتقوم على العودة إلى الماضى فى لحظة الحاضر ؛ إذ لم يعد من رمسيس غير هذا التمثال/الحجارة ، فراح يتأمل ويقارن ويجنى العبرة .

أما الحركة السادسة والأخيرة فتقوم على وعى الحاضر/لا وعيه فى تخيل رمسيس رمزاً لمجد/رفض الواقع والثورة عليه ، وفى إدراكه أنه تمثال من صخر أصم . وتنتهى الحركة لتنتهى بها القصيدة كلها ، فى صورة تقريرية يختمها بزفرة المتوجع من حال شعبه الذى قد يصحو بعد أن يمر زمن طويل :

شعب يعاف النابهون جواره
ولو أنهم حجر عليه عفاء
هل يسمعون ؟ لقد كفاهم واعظاً
صخر أصم ودمية خرساء
إنى لأعذلهم وبى من جهلهم
داء تهون بمثله الأدواء
لعليهم منى السلام إذا صحوا
يوما وطال بجفنى الإغفاء

ــ ٢ ــ

أن المتأمل فى المعجم الشعرى لهذه القصيدة يدرك سطوة المعجم التراثى ؛ فالعقاد لا يضيق على نفسه فى الاستعمال ، فهو يفتح ديوان الشعر العربى ، بل يبسط أمامه معاجم اللغة ، فيختار الألفاظ دون مراعاة للتطور الزمنى فى موت ألفاظ وحياة ألفاظ . فهو يستخدم « الليوث » على سبيل المجاز ؛ وإن أعوزه استخدام « الغبار » أو « التراب الثائر » فإنما يستخدم لفظة « عِثْير » ويستخدم « الجلامد ج جلمود » :

فى الجنود فهم حبالك عثير
ساف وأنت جلامد صماء

ويستخدم « يوجف » و « النكباء » :

سيناء تطويها بجيشك غازياً
فى حيث توجف وحدها النكباء

ويستخدم « يخبت »

ورأيت قصرك فى المدائن يحتمى
فيه الضعيف ويخبت العظماء

ويستخدم « اليم » ، و« الطور » ، و« عفا » ، و« وطاء » ، و« جحافل » ، و« كتائب »

أرض لو ان الريح تعقل ماعفا
أثر لجندك فوقها ووطاء

وقوله :

لك فى الشآم جحافل جرارة
وعلى الفرات كتائب شعواء
وعلى متون اليم طود سابح
يرسو بأمر الملك حيث تشاء

ولا أود الاسترسال فى التدليل على تأثر العقاد معجم الشعر التراثى ، فمعجم القصيدة ينبىء ، بوضوح عن هذا الاتجاه .

ولعل تأمل التراكيب الشعرية على النحو الذى أشرنا إليه فيما سبق يوحى بسطوة التراث فى هذه القصيدة من مثل : جنود البلاء ، ومواكب وضاء ، وتقدمت الأنباء ، الفتح المبين ، وهم ظماء ، جلامد صماء ، لا يستبيح ذمارها ، تعنو لها الآماد ، موسى الكليم ، جحافل جرارة ، كتائب شعواء ، عصبة زهراء ، النيل يجرى ، يستطير جنانهم ، منحة غراء ، يحتمى الضعيف ويخبت العظماء ، الوفود العائذين ، أعبد وإماء ، التبر السبيك ، يحروك إعياء ، كفاهم واعظاً صخر أصم . . إلى غير ذلك من التراكيب التى تحمل دلالات تراثية ، تفصح عن الشاعر فى انتخاب معجمه وتعبيراته دون قيود تتصل بتطور الدلالات فى المعجمات الشعرية .

— ٣ —

وإذا تأملنا محاولة العقاد فى التوسل بالصورة لتشكيل مضمون قصيدته « تمثال رمسيس » فإننا نجده أغفل قيمة الصورة من حيث هى بناء خيالى نام وممتد ومتكامل ، ومنحها وظيفة جزئية ثابتة جاسية ، تخلو من حيوية الإيحاء والظلال ، وتفتقد المرونة ، وتستبدل بها الوضوح والصلابة ، فلا تشعر بوظيفة الصورة فى الشعر الذاتى فى هذه القصيدة ، بل على العكس تبدو الصور بصرية جامدة وثابتة ومستقلة ، مثل :
مواكب وضاء ، وتقدمت الأنباء ، والجيش كالغمائم ، كناية عن كثرة العدد ، وربما تضمن البيت التالى :

متهللين غداة أطفأ شوقهم
نيل أتوه وهم إليه ظماء

صورة حسية ذات بعد رمزى ، فهى تقوم على معنى أولى يوحى بظمأ حسى مادى ، ترويه مياه النيل ، وعلى معنى ثانوى وهو ظمؤهم المعنوى إلى مياه النيل ، كناية عن حبهم وإخلاصهم للنيل رمز الانتماء إلى أرض مصر . وختم الفقرة الأولى/الحركة الأولى بأبيات تقريرية ، تصف واقع الحال ، وتتضمن حكمة وتأملاً . . . أسعفتها صورة تؤكد المعنى وتشرحه وتوضحه وتفسره :

متخير الصحراء دار إقامة
إن الليوث ديارها الصحراء

وجاء البيت الأخير مقرأ دون حاجة إلى صورة ومفسر :

وتكنفنك من الخلود مسافة
لا يستبيح ذمارها الأحياء

ولم تستطع الفقرة الثانية من القصيدة أن تنمى بناءها الخيالى ؛ إذ غلب الطابع التأملى العقلى على مقدمة هذه الفقرة فعبر عن الإثنينية القائمة بين الذات/الشاعر والموضوع/تمثال رمسيس ؛ إذ جعل هيئة التمثال قادرة على تحطيم « الآماد » فتصبح هباء ، ليتيح الشاعر لنفسه أن يتمثل رمسيس إنساناً عظيماً يمتلىء حيوية ونشاطاً ، فتنزول بينهما الأعصر وتنطوى « الأنا » ، فلا يفرق بينهما زمن ، ولا تحول بينهما فجوة . ويرى الشاعر رمسيس بعد أن جذبه الماضى وانجابت الحجب الصفيقة ، فيتحدث عن الديار وعن ساكنيها القدماء ، ويتجلى أمام ناظريه صورة رمسيس على رأس جيوشه ، التى تغزو عبر سيناء ، قبل ظهور موسى الكليم أو المسيح عليهما السلام . غير أن هذه الصورة التى مهد لها الشاعر وحاول أن يوهم بها ، مزقها البيت الأخير .

لقد مزق الحالة النفسية التى كادت تستريح إلى الاستغراق فى الماضى ، واندفع بالصورة فى قفزة مفاجئة ليقف فى قلب « الحاضر » ، ويتحدث عن آثار الجنود الذين عفت عليهم رياح سيناء . .

وبعد هذه القفزة المفاجئة يعود مرة أخرى ليتابع الحالة النفسية الأولى ، فيقذف القارىء فى قلب « الماضى » بضربة مفاجئة أيضاً ، تخلخل الجو النفسى ، وتقطع خيوط الشعور ، فتستأنف رسمها لصورة جيوشه الجرارة وهى فى الشام وعلى الفرات ، وتصف سفنه تمخر البحار فترسو حيث يشاء لها رمسيس ، وتصور خضوع البلاد لحكمه ، ودينونة الملوك بطاعته ، إلى آخر ذلك من مظاهر الملك والعزة والنعيم . . .

ويظل بناء الصور يشكو من الاضطراب والقلق والتمزق والحركات الصاعدة الهابطة المفاجئة على نحو يكاد يسم الصورة بالثبات والجمود ؛ إذ تبدأ الفقرة الرابعة بعودة مفاجئة إلى « الحاضر » ، فلم يشأ أن يستمر فى عرض الصورة ، بل مزق الجو النفسى بالقفزة المفاجئة إلى الحاضر فقال ــ مستخدماً أداة التشبيه « كأن » للقيام بدور « التمزيق » :

وكأن طيبة والهياكل حولها
ملء الفضاء أواهل شماء

فينسى اللحظة الأخيرة ليعود من خلال تداعى المعنى إلى « الماضى » ، فيرسم صور « الملك » من جيوش منتصرة ، وشاعر للبلاط يمدح ، وعظماء يخشعون ، وعفاة مجتدين ، ووفود عائذين ، وعبيد وإماء . . . وأنهاها بالقفزة التقليدية التى يدركها هو ، فجاءت فى صورة استفاقة من الكرى ، نقلته من الماضى إلى الحاضر لتؤدى وظيفة مقصودة هى تصوير انتقال الحالة من النقيض إلى النقيض . لقد أراد أن ينتقد الوضع الحاضر فأقام مقابلة حادة بين وضعين

متناقضين . ويبدو أن الشاعر رأى أن هذا التمثال لا يستطيع أن يستقل بما استقل به رمسيس نفسه :

وشكت موافقة الزمان ولم يكن
يمروك أنت بموقف إحياء

وتستمر وطأة الحاضر فى سطوتها فيتوجه الشاعر إلى « رمسيس » ، يقارن بين حالة الهوان والجهل والجمود ، وماضى مصر فى إبان حكم رمسيس ، معلناً جزعه من الواقع ، ورغبته فى تغييره وإن طال الزمان .

وعلى هذا النحو لم تستطع الصور أن تنهض ببناء حى مترابط ومتكامل ونام ، تتآزر جزئياته وتتنامى لتبلغ غايتها ، وإنما بدت صوراً ترتد إلى الماضى ثم تقفز إلى « الحاضر » لترتد مرة أخرى ، فتمزق الحالة النفسية ، وتقطع « الخيط » النفسى ، متكئة على التأمل والتفلسف ، وجنى العبرة ، ثم التوجه المباشر إلى التقرير والوعظ ، ونفث الهم المقيم فى تقريرية إشارية .

— ٤ —

ولعل الموازنة بين طريقة « شوقى » فى التصوير خاصة والإحيائيين عامة ، ووظيفة الصورة فى هذه القصيدة ، تسمح لنا بأن نلاحظ أن « العقاد » لم يبتعد كثيراً عن أسلوب الإحيائيين فى التصوير وفى بناء القصيدة عامة ، على الرغم من آرائه النقدية النظرية . ويبدو أن « العقاد » قد تأثر الموسيقى الخارجية لبعض قصائد شوقى الهمزية ذائعة الصيت ، مثلما تأثر التراكيب البلاغية والنحوية التى وردت فى هذه القصائد ، على نحو ما نجد فى قصيدته الهمزية المسماة « الهمزية النبوية » فى مدح الرسول عليه السلام ، التى مطلعها : ١/٣٤

ولد الهدى فالكائنات ضياء
وفم الزمان تبسم وثناء

فالذى يقارن بين القصيدتين يجد توافقاً فى الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية) قاد إلى توافق فى المعجم الشعرى أحياناً ، وفى التراكيب أحياناً أخرى . والذى ينظر فى قصيدته « كبار الحوادث فى وادى النيل » ١/١٧ و « أيها النيل » ٢/٦٤ يلحظ التوافق فى التراكيب حيناً ، والاتفاق حيناً فى الفكرة العامة وبعض المعانى الجزئية ، وخاصة حين يتحدث عن « رمسيس نفسه » ، ونجد موازنة بين حالة المصريين أيام رمسيس وحالتهم الحاضرة . . . والذى يتأمل قصيدة العقاد « تمثال رمسيس » يشعر أنه تأثر شعر شوقى فى مراحله الأولى . . . على أن العقاد الذى لم يستطع أن يتمثل النظرية النقدية الرومانسية فى هذه القصيدة وربما فى كثير من شعره ، استطاع أن يقيم بناء قصيدته على تجربة شعرية مفردة ، تتصل بتمثال رمسيس الذى جعله بؤرة يلتقى عندها الماضى بالحاضر ، مع أنها لم تنجح فى إقامة بناء عفوى تام ومترابط ، يرتكز على الاستعارة الموحية ، التى تقوم على تجاوز الفصل بين الذات والموضوع لتقيم بينهما عطفاً أو تعاطفاً ، ولا نقول تجسيداً أو تشخيصاً أو حلولاً(٦٧) .

وأما النموذج الثانى الذى اخترناه لبيان صلة شعر العقاد بالتراث فهو قصيدة « عيش العصفور » ١/١٢٩ من ديوانه الأول « يقظة الصباح » . وهى من قصائد العقاد التى تأثر فيها الحركة الرومانسية الغربية ، التى التفتت إلى الطبيعة ، وخلعت المشاعر الإنسانية عليها . وقد عرف مشاهير الرومانتكيين من أمثال شيلى ووردزورث وغيرهما بقصائدهم الرومانسية التى تتغنى بالأطيار . وقصيدة العقاد تتأثر هذا الاتجاه الرومانسى . ولما كانت قصيدة « عيش العصفور » تتأثر هذا الاتجاه فإننا سنحاول أن نرى الجانب التراثى فى بناء هذه القصيدة ، لنتبين إلى أى مدى يمكننا أن نرصد أثر التراث فى هذه القصيدة الأميل إلى التجديد .

لقد قسم العقاد قصيدته « عيش العصفور » قسمين غير متكافئين ؛ وقف القسم الأول منها على طريقة العصفور فى عيشه ، واستمتاعه بالحياة ، وخفته ومرحه ، ونشاطه وطبيعته وميزته ، فقد نجح الشاعر فى رصد خفته وحيويته وحركته السريعة الخاطفة :

حط على الغصن وانحدر
أقل من لمحة البصر
مفرداً قط ما توانى
مرفرفاً قط ما استقر
يلمس أيكا بعيد أيك
كأنما يلمس الإبر
مطارداً لا إلى طريد
مسابقاً لا إلى وطر
كخفة الطفل فى صباه
لكنها خفة العمر
وروده نغبة فأخرى
من خوّف الطائر الصدر ؟
يقارب السحب ثم يهوى
يبشر الروض بالمطر
أصدق من سار فى سرار
بين الحيا العذب والشجر
ويستحث الرياح ضرباً
بخافقيه فتبتدر

ولا يقف عند تصوير هذه الحياة اللاهية المرحة ، وهذه الخفة والحيوية ، وإنما لا يواتيه طول النفس بالاسترسال فى تقديم هذه اللوحة التصويرية الحركية ، فيشعر أنه لابد أن يضفى ذاته على الموضوع . ولا يأتى هذا الإضفاء من خلال الإحساس أو الشعور ، سواء أكان فى درجة العطف الأولى أم الحلول الأخيرة ، ولكن من خلال التأمل والتفلسف وغلبة التفكير ، فقدم الحكم الأخلاقى فى « أصدق من سار فى سرار » ولو من الناحية الشكلية ، وعاد ليقدم العظة والحكمة البالغة فى الموازنة بين العصفور والرياح الهائلة ،

لله ما أهول المطايا
وأضعف الراكب الأشر

وتستمر هذه الحكم فى فلسفة الزمن من خلال الموضوع ، « عيش العصفور » ، وعقد موازنة بين حياة الطير « العصافير » وحياة الإنسان التى أفسدتها العلاقات المعقدة ، والنظم الاجتماعية المصطنعة :

طار وليدا وطار شيخاً
بين البساتين والغدر
لاأعين الماء ناضبات
ولا خلا الروض من ثمر
أخبر بالنضج مقلتاه
ممن سقى الحب أو بذر
سله عن الجند والزمر
سله عن الملك والسرر
لم يأته عنهم بلاغ
ولا دليل ولا خبر

لقد قدم الشاعر لوحة وصفية لحياة الفطرة فى الغابات بين الأشجار فى الحقول وتحت المطر وعبر الفضاء ووسط أهوال الرياح ، ولكن غلبة العقل الواعى كانت تبدو فى الانقضاض على الإيحاء والشعور ، والتدخل المباشر بالتفكير أولاً ، ثم بالتحليل ثانياً ، وبالعظة المباشرة التى تلفت الانتباه بل تقرع السمع ، فلم يكتف بالبيتين الأخيرين السابقين ، بل جاءت القولة الزاعقة :

هذا هو العيش فاغبطوه
عليه يا أيها البشر

ويختلف القسم الثانى عن القسم الأول فى حجمه وفى تصويره ، إذ يميل منذ البداية إلى التقرير وبيان الحكمة ، فجاء نتيجة منطقية للقسم الأول من جهة ، وصورة مقابلة له من جهة أخرى ، بل صورة مقابلة لحياة الإنسان الذى يتوجه إليه الشاعر بالموعظة وفصل الخطاب :

هذا هو العيش فارحوه
عليه واستخبروا الغير
فإن سألتم فسائلوه
عن صولة الصقر إن كسر
وحيلة الدبق فى ثراه
وغيلة الحياة الذكر
هناك ينزو له فؤاد
لا يجهل الريب والحذر
لم يخف عن أعين الليالى
ولا توارى من الصغر

وتستمر القصيدة فى الاتجاه من التصوير إلى التجريد ليخلص الشاعر من تصويره ما يلقى العصفور من عنت الدهر وأخطاره دون أن يلجأ إلى حمى أو سلاح ، مقابلاً بينه وبين الإنسان ، إلى الحكمة البالغة التى يختم بها قصيدته :

حبائل الدهر قائمات
من طار أو غاص أو خطر
من عاش يوماً أو بعض يوم
يعلم ما ضربة القدر
أليس هذى الحياة ذخراً
وحارس الذخر فى خطر ؟ ؟

* * *

وعلى هذا النحو نلاحظ أن العقاد فى هذه القصيدة التى نحا فيها منحى التجديد لم ينج من التراث ؛ إذ اختار موضوعاً من الموضوعات التى تستهوى الرومانسيين ، وأداره على حياة الفطرة والبراءة ، وأقامه على مقابلة مع حياة الإنسان المتمدن المعقدة ، التى تحكمها القوانين والمواضعات والأنظمة الاجتماعية ، وميز حياة البراءة لدى « العصفور » من حياة التصنع والمدنية .

وعلى الرغم من ذلك فقد غلبه التفكير العقلانى ، وخضع لمنطق العظة والحكمة البالغة ، إلى تسطيح التجربة الشعرية وإعاقة نموها بل إجهاضها . . إذ كان بوسعه أن يقدم تجربته من خلال الإيحاء والتصوير ، وأن يتدخل – إذا لم يجد بداً – بما لا يمزق اللوحة ويقطع أوصال روابطها وخيوطها . . . فحين صور خفة العصفور ورشاقة حركاته لم يستطع أن يفرق بين براعة الصورة وطرافتها ، وجماليتها وإيحائها ، على نحو ما نرى فى الصورة التى مرت بنا :

يلمس أيكا بعيد أيك
كأنما يلمس الإبر

فهى صورة الخفة والحيوية والحركة السريعة الخاطفة من الناحية الحسية الفيزيائية ، بيد أنّ ما توحى به فى النفس هى حالة العصفور الذى تخزه الإبر وتدميه ، فتؤدى إلى نقيض ما يريده الشاعر . إن المقابلة بين الصور الجزئية المفردة والبناء الصورى الشامل تعطينا فكرة عن تأثر العقاد بالتراث التقليدى الذى اصطلح عليه بمدرسة الإحياء .

ولا يقف هذا التأثير عند التصوير وبناء القصيدة ، بل يمتد إلى معجمها اللفظى ، وإلى تراكيبها وصياغتها . ولعل التشبيهات والاستعارات والصور الجزئية والتراكيب والألفاظ شاهد صدق على ما نقول .

هوامش البحث :

١ ـ انظر : الديوان « شوقي في الميزان (توطئة) » ط ٣ ص ٢٠ ـ ٢١ مطبوعات دار الشعب القاهرة د . ت .

٢ ـ يسر لي كتابة هذا البحث المهاد الذي بني عليه كتابي : « مدرسة الإحياء والتراث » دار الأندلس بيروت ١٩٨١ .

٣ ـ الديوان ص ٢٠ ـ ٢١

٤ ـ المصدر نفسه ص ٤٠

٥ ـ ديوان العقاد ص ٣٨٧ منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ـ صيدا د.ت .

٦ ـ الغربال (المقدمة) الطبعة الحادية عشرة مؤسسة نوفل ، بيروت ١٩٧٨ .

٧ ـ د . محمد مندور . الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الأولى) ص ٥١ = ٥٢ مكتبة نهضة مصر القاهرة د . ت .

٨ ـ للعقاد في دواوينه العشرة حوالي أربعين قصيدة في الرثاء ، وما يزيد على خمس عشرة قصيدة في الهجاء .

٩ ـ مجلة الهلال ، العدد الرابع ، ص ٧٢ ـ ٧٣ ، السنة الخامسة والخمسون ، إبريل ١٩٧٩ .

١٠ ـ المعلقات العشر وأخبار شعرائها للشنقيطي ، المكتبة التجارية ـ القاهرة ١٣٥٣ هـ ، ص١٠٩ .

١١ ـ لامية العرب ، شرح وتحقيق محمد بديع شرف ، ص ٥٩ دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٦٤ .

١٢ ـ الأغاني ، جـ ٢ ص ٩٣ مصور عن طبعة دار الكتب وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، القاهرة د . ت .

١٣ ـ ديوان ابن الدمينة . تحقيق أحمد راتب النفاخ ، ص ٨٠ مكتبة دار العروبة ، القاهرة ، د . ت .

١٤ ـ زهديات أبي نواس . تحقيق د . علي الزبيدي ، ص ٩١ . القاهرة ١٩٥٩ .

١٥ ـ ديوان أبي العتاهية . تحقيق د . شكري فيصل ، ص ٢٩ دار الملاح ، دمشق د . ت .

١٦ ـ مختارات البارودي ١/٨٨ ، مطبعة الجريدة ، مصر ١٣٢٧ هـ .

١٧ ـ ديوان أبي فراس ، ص ٩ منشورات دار مكتبة الحياة ـ بيروت د . ت

١٨ ـ مختارات البارودي ١/٣٣٦

١٩ ـ انظر مدرسة الإحياء والتراث . انظر ص ٢١٧ وما بعدها .

٢٠ ـ ديوان البهاء زهير ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد طاهر الجبلاوي ، ص ١٢٤ دار المعارف ١٩٧٧ .

٢١ ـ البخلاء . تحقيق طه الحاجري ص ٩١ دار المعارف بمصر ١٩٧١ .

٢٢ ـ Wimsatt and Brooks: Literary Criticism (A Short History) Vol 4(Modern Criticism) p. 583.

٢٣ ـ Ibid p. 585.

٢٤ ـ Milory James, The Language of Gerard Manley Hopkins, Published by Andere Deutch, London, 1977.

٢٥ ـ حاولت أن أمثل للمعجم دون أن أتتبع اللفظة في مواضع شتى ، واخترت أن أذكرها مرة واحدة ، فثمة ألفاظ كثيرة تتردد في غير موضع ، مثل أوادي ، نجدها ١/٨٧ ، ١/٣١٢ وعيلم ١/٨٧ ، ١/٣٢٢ ، ٤١٨ ، والندى ١/٣٠١ وعثير ١/١٢٠ ، ١/٢٢٣ ، ٢/٧١١ ، ٢/٨٣٧ وكثير غير هذه الألفاظ .

٢٦ ـ وثمة تقسيم يقوم في الجملة الاسمية ، من مثل قوله في الشطر الثاني من البيت الآتي : ١/٧٤ :

أجرى مراعيهم بالشك أسيرهم
فالحق متئد والإفك عجلان

٢٧ ـ ثمة صيغة أخرى للتفضيل بعد « سيان » ، من مثل قوله : ١/٢٣٥ :

إليك تناهى كل علم ومنطق
فسيان منطيق لديك وأعجم

٢٨ ـ ومنها قوله ١/٤٠٨ :

شق الطريق قديما
والسعود أهدى وأحمد

ونجد من أمثالها أيضاً ٢/٨١٣ « والعودة من مثلهم أحمد »

٢٩ ـ وانظر ٢/٨١٣ .

فزلزلت الأرض زلزالها
وما اضطربت في حماها يد

وانظر ١/٢٥١ :

هذا هو الحب لمن رامه
وليس بعد الحق إلا الضلال

وانظر ١/٢٥٦ :

هذي هي الجنة قد أزلفت
أليس هذا وضعها في الكتاب

وانظر ٢/٧٢٤

الصابر المرجي الخطوب لصبره
حتى يزلن ونعم أجر الصابر

٣٠ ـ انظر هذه الصيغة ١/٢٥٤ في البيت الذي يبدأ بـ « يا أشبه الخلق » و ١/٢٧٠ في الصيغة التي تبدأ في الشطر الثاني بـ « يا أبلغ الناس » .

٣١ ـ ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق أبو الفضل إبراهيم ، ص ٨٩ ، دار المعارف بمصر ١٩٧٧ .

٣٢ ـ يقول البارودي مثلاً في ديوانه (جـ ١ ص ١٩٧ دار المعارف بمصر ١٩٧١) .

٣٣ ـ ديوان أبي تمام ط ٣ ، ١/٤٧ دار المعارف بمصر ١٩٧٦

٣٤ ـ انظر مدرسة الإحياء والتراث ص ٢٢٨ ـ ٢٢٩ وانظر : ديوان البهاء زهير ص ١٢٤ إذ يقول في قصيدته « غيري على السلوان قادر » .

أشكو وأشكر فعله
فاعجب لشاك منه شاكر

٣٥ ـ الشوقيات جـ ٢ ، ٦٩ ـ ٧٠ ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر د . ت .

٣٦ ـ Ronald Barthes. Image-Music-Text. Essays Selected and Translated by Stephen Heath, Published by Fontana- Collins, Britain 1977.

٣٧ ـ ر . ل . بريت : التصور والخيال (موسوعة المصطلح النقدي) ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤة ص ١٨ دار الرشيد للنشر بغداد ١٩٨٢ .

٣٨ ـ انظر سي دي لويس : الصورة الشعرية . ترجمة د . أحمد نصيف الجنابي وزميليه ، ص ٩٨ دار الرشيد للنشر بغداد ١٩٨٢ .

٣٩ ـ زكي نجيب محمود : مع الشعراء ، ص ٢٢ ـ ٢٣ ، دار الشروق ، بيروت القاهرة ١٩٧٨ .

٤٠ ـ انظر : سي ـ دي لويس : الصورة الشعرية ، ص ٤٨ .

٤١ ـ ديوان بشار بن برد جـ ٤/١٨٧ الشركة التونسية للتوزيع مايو ١٩٧٦ .

٤٢ ـ انظر ١/٨٢ :

ومشى من جانب الحب أنين
كشواظ النار يرمي بالشرر

وانظر ١/١٥٨ :

وما ترى لو قد غدا موسرا
أشح من مادر في عسره

وانظر ٢/٨٠٩ :

ونبه من لم يكن واعياً
وأسمع من كان في سمعه صمم

Patrick Grant: Images and Ideas in Literature of the English Renaissance, p. 196, The Macmillan Press LTD, London 1979.,

٤٤ ــ ج . س . فريزر : الوزن والقافية والشعر الحر ــ ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤة ، ص ١١ ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨٠ .

٤٥ ــ ا . أ . ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبي ترجمة د . مصطفى بدوى ، ص ١٨٨ ــ ١٩٢ ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦١ .

٤٦ ــ المرجع نفسه ١٩٤ ــ ١٩٥ .

٤٧ ــ رينيه ويليك واوستن وارين : نظرية الأدب ترجمة محيى الدين صبحى ص ٢١٦ المجلس الأعلى الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية دمشق د . ت .

٤٨ ــ المرجع نفسه ص ٢١٨ .

٤٩ ــ صرح بتعمد المعارضة فى قصيدة « سكون لغوب » ١/٣٥٠ معارضاً المتنبى على نحو ما مر بنا فى الحديث عن المعانى والتراكيب وفى قصيدة « بين التعب والراحة » ٢/٧٣٣ معارضاً أبا العلاء فى « غير مجد فى ملتى . . . » وفى بعض مقطعات أو أبيات قليلة مفردة .

٥٠ ــ من مثل و « طارق » ومنتدب ، بحر يتعج الأوادى فيه والحدب ، من الحياة نميض ومختضب ، فى الجمع ما ليس يغنى الجحفل اللجب ، عن الحقيقة لا خوف ولا رهب ، لمصر مبتعد منها ومقترب ، جد كجد الحياة المر لا لعب ، من الرجاء وأما الويك والحرب فإنما أنت فينا قائد وأب .

٥١ ــ من مثل :
وداره فى الهوى موصولة السبب ، طفلاً صغير الخطى مأمونة اللعب ، وكنت أماً بره وأب ، ولا أرى غير ثم قفر منتقب .

٥٢ ــ مختارات البارودى ٣/٣٦٦ .

٥٣ ــ ديوان الأخطل . ط ٢ جـ ١ تحقيق فخر الدين قباوة ، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٧٩ .

٥٤ ــ ديوان أبى نواس تحقيق محمد غنيمى هلال ص ٣٢٧ دار صادر ، بيروت د . ت

٥٥ ــ مدرسة الإحياء والتراث ص ٤٣٧

٥٦ ــ انظر قصيدة « عدنا والتقينا » ٢/٦٨٥ التى يقول فيها :
التقينا
والتقينا !
عجبا كيف صحونا ذات يوم فالتقينا
بعدما فرّق قطران وجيشان يدينا
وتصافحنا بجسمينا وعدنا فالتقينا
بعد عصر !
أى عصر ؟
والنوى تجرى وسر الحب فى الأكوان يجرى
ثم نادانا تعالوا فاهبطوا أرض مصر
قضى الأمر كما شاء ، وعدنا فالتقينا
وانظر قصيدة « المصرف » ٢/٥٧٠ .

٥٨ ــ بلغ عدد المقطوعات قرابة أربعمائة وثلاث وثلاثين (٤٣٣) ، فى حين بلغ عدد القصائد قرابة ثمانمائة واثنين وثمانين (٨٨٢) .

٥٩ ــ انظر كذلك مشطرة « سيان » ٢/٧٤٨ ، ومشطرة « سيان » أيضاً ١/٣٣٣ ، وأظهرها « رحلة إلى الحزان » ١/١٢٥ التى بلغت تسعة ومائة شطر ، و « طلعة الحلم » ٢/٧٨٨ .

٦٠ ــ ذكر د . صفاء خلوصى فى كتابه : فن التقطيع الشعرى والقافية ــ منشورات مكتبة المثنى ، بغداد ١٩٧٧ ، فى ص ٢٩٠ أن العقاد يبدو من المغرمين بهذا اللون من القافية ، واستشهد بقصائده « يوم الذكر : بعد عام » و » « ترجمة شيطان » و « بعد عام » ويمكننا أن نتابع هذه الملاحظة فى قصائد أخرى من مثل « سر الدهر » ١/٨٠ و « فلسفة حياة » ١/٣٩٣ و « عيد ميلاد » ١/٤٤٣ و « معرض البيت » ٢/٥٨٢ و « إضواء » ٢/٥٩٢ .

٦١ ــ فن التقطيع الشعرى ص ٢٩٠ . وقد بلغت هذه القصيدة ست عشرة ثلاثية ١/٢١٦ .

٦٢ ــ انظر كذلك قصيدة « سُكران » ١/٢٢٠ ، وقصيدة « ما أحب الكروان » ١/٤٧٦ ، و « ارتجال المنى » ١/٤٨٥ ، و « ساعى البريد » ١/٤٩٤ ، التى تتألف من اثنتى عشرة رباعية .

٦٣ ــ وانظر « النيل الغاضب » ١/ ٥٠ ، و « شفاعة للغراب » ١/٤٨٢ ، و « بعد صلاة الجمعة » ١/٥٦٦ ، و « نذير مقبول » ٢/٦٨٧

٦٤ ــ انظر قصيدة « ليلة البدر » ١/٤٣٩ ، التى جاءت فى ست سباعيات ، « وأنعم بالمقطم » ٢/٧٩٥ ، التى جاءت فى رباعيتين .

٦٥ ــ فن التقطيع الشعرى والقافية ص ٣٢٨ .

٦٦ ــ مدرسة الإحياء والتراث ص ٢٥٨ .

٦٧ ــ د . نعيم اليافى : تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث ، ص ١٥٦ ، منشورات اتحاد الكتاب ، دمشق ١٩٨٣ .



طه حسين وعباس العقاد

موازنة لبعض مواقفهما النقدية

عطــاء كفــافى

مدخــل :

** مضت سُنة الباحثين فى تاريخ الثقافة العربية بوصفها بالقوة والانتشار تارة ، والضعف والانحسار تارة أخرى ، شأنها فى ذلك شأن ثقافات الأمم الأخرى . ومما يسترعى الانتباه فى أمر الثقافة العربية أنها طوال عمرها المديد قد حافظت على مقوماتها الأساسية ، ولم تنل صروف الدهر وعواديه من أصولها . وقد قيض الله لها ــ فى عصرنا الحديث ــ من عرَّف بها التعريف الصحيح ، وأبان خصائصها ، وأحلها المكانة الجديرة بها فى وعى وبصيرة وفهم ودراية .

ومن أبرز هؤلاء طه حسين وعباس العقاد اللذين قاما بدور مشهود ومشكور فى حيواتنا الثقافية والفكرية والأدبية . ولانغلو فى الرأى إن قلنا إنهما مرجعان أساسيان لمن يريد التعرف على منجزات ثقافتنا العربية الحديثة ، ويود استشراف مستقبلها :

ــ فكلاهما وُلد فى سنة واحدة (١٩٨٩ م) بصعيد مصر (طه حسين فى المنيا وعباس العقاد فى أسوان) . وكانت ولادتهما فى عصر يموج بالاضطراب ، ويمتلىء بالغضب بعد وقوع مصر تحت وطأة الاحتلال البريطانى .

ــ كلاهما كان قوى الإرادة ، شديد البأس حتى على نفسه ، بعيد المطامح ، قوى المراس فى التغلب على ما يحول دون بلوغ هدفه . وقد فجرت الأزمات التى مرت بكل منهما طاقاته الإبداعية ، وشحذت فيهما الهمم لمزيد من النتاج الفكرى والأدبى .

ــ لم يقتصر كل منهما على الإفادة من نبع الثقافة العربية وحدها ، بل حرص على التزود بالثقافة الغربية قديمها وجديدها . وجعل كل منهما مهمته الأساسية وصل القراء بأدبهم العربى وأعلامه ، وتعريفهم بالأدب الغربى واتجاهاته . وتم لهما ذلك بأسلوب بعيد عن التملق للقراء والعمل على استرضائهم ، فكلاهما عدَّ نفسه رائداً فتحمل تبعة الريادة ومسئولياتها .

ــ كلاهما كان معتزاً باللغة العربية ، لها عنده ذمة تُراعى وحرمة تُصان ، محافظاً على الفصحى ، حريصاً أشد الحرص على سلامتها ، عاملاً على تنميتها وتطويعها لمطالب الحياة العصرية ومنجزات العلم الحديث .

ــ كلاهما كان فخوراً بالثقافة العربية ، معنياً بالتوعية الجادة بها ، حاثًّا على الاهتمام بالأدب العربى القديم بوصفه قوام الثقافة العربية ، ومكوِّن الشخصية المستقلة للأمة العربية .

ــ امتد نتاجهما الفكرى والأدبى على مدى زمنى يربو على نصف قرن بهدف إرساء أسس النهضة الثقافية الحديثة على دعائم متينة .

ـ أعجب كل منهما بشخصيتين عظيمتين . فقد أعجب طه حسين بالشيخ سيد بن على المرصفى وبأستاذ الجيل أحمد لطفى السيد . وأعجب عباس العقاد بالشيخ محمد عبده وبالزعيم سعد زغلول .

ـ كان لكل منهما شاعره الذى يفضله . فكان أبو العلاء المعرى الشاعر المقدم على من سواه من الشعراء لدى طه حسين ، «قدم عنه روائعه (تجديد ذكرى أبى العلاء ، ومع أبى العلاء فى سجنه ، وصوت أبى العلاء) . وكان ابن الرومى الشاعر الأثير عند عباس العقاد ، وألف فيه أعظم كتبه النقدية (ابن الرومى حياته من شعره) .

ـ كلاهما تظهر لديه الموهبة النقدية فى النواحى التطبيقية أكثر من الجانب النظرى .

ـ كلاهما كان عضوا فى مجمع اللغة العربية ، وفاز كل منهما بجائزة الدولة التقديرية فى الآداب .

ـ كلاهما اشترك فى سعة الأفق فى الفكر النقدى ، والإفادة من القراءات المتنوعة ، وإن كانت الموسوعية تزداد دائرتها عند عباس العقاد لتشمل معارف متعددة .

ـ كلاهما عُنى بالشعر والشعراء فى العصور الأدبية المختلفة ، وإن كانت عناية طه حسين بالشعر الجاهلى والشعراء الجاهليين أكثر من عناية عباس العقاد بهم .

ـ كان الأثر الثقافى والأدبى الذى خلّفه كل منهما خيراً وأبقى مما عداهما من الآثار السياسية والحزبية .

ونحاول فى هذا البحث عقد موازنة لبعض مواقف طه حسين وعباس العقاد من الاتجاه النفسى فى النقد الأدبى فى مجالين :

أولهما : الموقف النظرى ، بعرض الأصول النظرية لكل منهما إزاء هذا الاتجاه .

ثانيهما : الجوانب التطبيقية لكل منهما فى نقد بعض الشعراء قدامى ومحدثين .

أولا ـ الموقف النظرى

« الجذوة الخالدة التى تستعصى على الفناء هى عندى الصورة الصادقة لضمير الأديب »

طـه حسـين

ـ ١ ـ

تضافرت عوامل عدة فى التكوين الثقافى لطه حسين ؛ فهناك منهج الشيخ سيد المرصفى الذى ساعد فى تكوين ملكته فى الكتابة ، وتحسينُ فهمه لآثار العرب . وهناك منهج الجامعة المصرية المفيد فى استخراج نوع من العلم لم يكن له به عهد مع شدة الحاجة إليه ، وهو تاريخ الآداب تاريخا يمكن من فهم الأمة العربية خاصة والأمم الإسلامية عامة فهما صحيحا[1] . فضلا عن التقاء طه حسين بالثقافة الغربية ومعايشة أصحابها فى أثناء بعثته إلى فرنسا . ولم تكن هذه العوامل تؤتى ثمارها لو لم تكن شخصية طه حسين مؤهلة للإفادة منها إفادة كاملة مثمرة . ومما يلحظه الباحث أن طه حسين ـ فى فكره النقدى ـ قلما يعلن انتماءه لمدرسة بعينها يؤثرها على غيرها من المدارس ، أو نظرية بذاتها يراها مقدمة على ما سواها ، وإنما هو يأخذ من المدارس والنظريات ما يراه خليقا بما يتناوله من دراسة لشخصية ، أو تحليل لنص أدبى ، وتذوق جمالياته ، أو يعين على جلاء ظاهرة فنية .

كما أنه « يؤثر أن يكون منهج الدراسة الادبية جامعا بين موضوعية العلم وذاتية الفن ، حتى يكون فيه لذة العقل ولذة الشعور ولذة الذوق جميعا »[2] .

وطبيعته النقدية تمتاز بالغوص الواعى الدقيق فى قاع ما يريد أن يحلله بلمسات قادرة على رسم معالم الصورة لتوحى لنا بما يريدها هو أن توحى ، لا ما تريد هى أن توحى به[3] .

وفى محاولتنا تبين الموقف التنظيرى له إزاء الاتجاه النفسى فى النقد الأدبى[4] تبرز لنا دعوته المبكرة إلى أهمية العناية بعلم النفس ؛ فهو فى مقدمة كتابه (تجديد ذكرى أبى العلاء) يذكر أن « الباحث عن تاريخ الآداب لابد له من أن يدرس علم النفس للأفراد والجماعات إذا أراد أن يتقن الفهم لما ترك الكاتب أو الشاعر من الآثار »[5] .

ويقرر أنه فى كتابه هذا « طبعى نفسى ، اعتمد فيه ما تنتج المباحث الطبيعية ومباحث علم النفس معا »[6] . ثم يظهر عدم رضاه عن طريقة قدامى النقاد فى فهمهم للشعر ، وإغفالهم العناية

بشخصية الشاعر ، لأنهم « كانوا لا يستطيعون أن يتصوروا أن لشعر الشاعر وحدة يجب أن تُدرس ، ويجب أن يتبين فيها . الناقد شخصية الشاعر وقوته ، وهم كانوا يجهلون أو يكادون يجهلون هذه الشخصية »(٧) .

وهو يوضح الخطوات المنهجية لدراسة النص الشعرى ؛ وأولى هذه الخطوات فى رأيه « أن تصل إلى شخصية الشاعر فتفهمها ، وتحيط بدقائق نفسه ما استطعت ، فتعرف كيف أحس ما أحس ، وكيف شعر بما شعر به ، ثم كيف وصف إحساسه ، وأعرب عن شعوره »(٨) .

وتتسع دائرة النقد الأدبى لديه لتشمل — إلى جانب المبدع — الناقد والمتلقى ، فيشرح العلاقة بين هؤلاء الثلاثة من منظور نفسى واضح لاشائبة فيه : « فالناقد مرآة لقرائه كالأديب ، والقراء مرآة للناقد ، كما أنهم مرآة للأديب أيضا ، ولكن الناقد مرآة صافية واضحة جلية كأحسن ما يكون الصفاء والوضوح والجلاء . وهذه المرآة تعكس صورة الأديب نفسه كما تعكس صورة القارىء ، وكما تعكس صورة الناقد ؛ فالصفحة من النقد الخليق بهذا الاسم مجتمع من الصور لهذه النفسيات الثلاث : نفسية المنشىء المؤثر ، ونفسية القارىء المتأثر ، ونفسية الناقد الذى يقضى بينهما بالعدل »(٩) .

وبعد عرض هذه الآراء الواضحة من فكر طه حسين النقدى ، وما تحمله من أهمية الاتجاه النفسى فى دراسة الأدب ونقده ، نجد نوعين آخرين له من الآراء النظرية .

أما الأول :

فيميل فيه إلى الأخذ بالاتجاه الاجتماعى ، مؤثراً إياه على الاتجاه النفسى ، وموضحا أن « الفرد ظاهرة اجتماعية ؛ وإذن فليس من البحث القيم العلمى فى شىء أن تحمل الفرد كل شىء ، وتمحو الجماعة التى أنشأته وكونته محوا ؛ إنما السبيل أن تقدر الجماعة وأن تقدر الفرد ، وأن تجتهد ما استطعت فى تحديد الصلة بينهما ، وفى تعيين ما لكليهما من أثر فى الآداب »(١٠) .

ويعيب على بعض النقاد دراسة الشعراء والأدباء بالبحث عن أشخاصهم ، وإغفال عامل البيئة التى نشأوا فيها ؛ « فالشاعر أو الكاتب لا يستمد أدبه من شخصه وحده . . . وهو لم يأت من لا شىء ؛ وإنما جاء من أسرته أولا ، ولم يكد يرى النور حتى تلقفته الحياة الاجتماعية وصورته فى صورها ، وصاغته على مثالها ، وأخضعته لمؤثراتها التى لا تحصى ؛ فعنصر الفردية فيه ضئيل لا يكاد يُحس إلا أن يمتاز هذا الفرد ، وامتيازه نفسه يُرد فى كثير من الأحيان إلى الحياة الاجتماعية التى أنشأته »(١١) .

والنوع الثانى من الآراء يرفض فيه طه حسين الاتجاه النفسى فى النقد الأدبى ، ويعده غير خليق بالاعتماد عليه فى الدراسات الأدبية . ويأخذ رفضه هذا صوراً مختلفة ، ودرجات متفاوتة ، ويحاول جاهداً أن يسوق من الأدلة ما يؤيد رأيه نظريا على الأقل(١٢) ؛ فهو مثلا — يرى « أن شعر الشعراء لا يصور الشعراء تصويراً كاملا صادقا يمكّننا من أن نأخذهم منه أخذا مهما نبحث ، ومهما نجدُّ فى التحقيق »(١٣) . ثم يخاطب قارئه فى محاولة لإقناعه برأيه فيقول له « لا تستطيع أن تزعم أنك قادر على أن تستخرج من كتبى كلها صورة صادقة فى تطابق الأصل وتوافقه ، وأنت كذلك عاجز عن أن تخرج من ديوان المتنبى صورة صادقة تلائم حياة المتنبى كما كانت فى النصف الأول من القرن الرابع للهجرة . . . وإذن فقد يكون من الخير أن نقتصد ، وألاّ نتشدد فى هذه النظرية التى يحبها المحدثون ويشغفون بها ، وهى أن الشعر مرآة الشاعر ، وأن الأدب مرآة الأديب . صدقنى أن أصبحت لا أطمئن إلى هذه النظرية »(١٤) .

ويعلل طه حسين إنكاره استخدام التحليل النفسى فى دراسة قدامى الشعراء ، لأنهم « لا يصلحون موضوعاً للتحليل النفسى إلا على نحو من التجوز لا يُغنى من العلم الصحيح شيئاً »(١٥) . كما يزعم أن التحليل النفسى لم يصبح علما بعدُ(١٦) ، مع أن التحليل النفسى قد تأصلت نظريته ، وأضحى علما يحظى بالقبول من علماء النفس أنفسهم ، واعتمدت عليه المدارس النفسية الأخرى .

ويدعو طه حسين إلى إنفاق جهد النقاد فى الدراسة الفنية الأدبية للشعراء القدماء ، بدلا من إنفاقه فى تطبيق الاتجاه النفسى فى دراسة الأدب(١٧) . ودعوته هذه لا تتعارض مع أساسيات هذا الاتجاه ؛ فمن أساسياته مراعاة خطوتين يلتزم بهما الناقد فى الدراسة الأدبية ؛ الأولى خطوة التفسير للنص مستنيرة بنتائج علم النفس ؛ والخطوة الثانية خطوة التقويم لجماليات النص ، وتبين خصائصه الفنية .

وينتهى طه حسين فى موقفه من الاتجاه النفسى فى النقد إلى أن التفسير النفسى للقدماء من الشعراء الذين لم يبق لنا منهم إلا فنونهم فيه كثير من الشطط ، وهو إلى الظن والفرض أقرب منه إلى اليقين والتحقيق(١٨) .

يتبين لنا إذن أن طه حسين قد ذهب إلى أهمية الأخذ بالاتجاه النفسى فى النقد ، ثم عاد فرفض الاعتماد عليه . وهو بذلك قد وضع نفسه فى موقف يتسم بالتعارض على المستوى النظرى . أما على المستوى التطبيقى فقد نحا نحو الاتجاه النفسى ، كما سيتضح فى القسم الثانى من البحث .

ويعزو جابر عصفور هذا التباين فى فكره النقدى إلى « الطبيعة التنويرية للمشروع الحضارى عنده . وهى طبيعة تقترن بالموسوعية التى تصل صاحبها بكل نشاط ، وتربطه بكل اتجاه »(١٩) . ثم يبرز فى هذا السياق عنصرى الانتقاء والتوفيق لديه بوصفهما عنصرين أساسيين فى فكره النقدى(٢٠) .

— ٢ —

أما موقف العقاد النظرى من الاتجاه النفسى فى النقد الأدبى فواضح فى اختياره هذا الاتجاه ، وتفضيله إياه على غيره من الاتجاهات الأخرى فى دراسة الأدب ونقده ، سواء فى تحديد المقاييس النقدية أو فى الدراسة التطبيقية . ويظهر هذا فى كتاباته منذ بداياتها الأولى ؛ فهو فى أول كتاب له (خلاصة اليومية) فى عام ١٩١١ يرى أن الشاعر ليس هو من يزن التفاعيل ، وليس هو بصاحب الكلام الضخم ، كلا ؛ « ليس ذلك بشاعر أكثر مما هو

كاتب أو خطيب . وليس الشاعر من يأتي برائع المجازات ، وبعيد التصورات ، ذلك رجل ثاقب الذهن ، جديد الخيال . إنما الشاعر من يَشْعُر ويُشْعِر »[٢١] .

وهو يُفصّل هذا التصور المجمل بعض التفصيل في مقدمته للجزء الثاني من ديوان عبد الرحمن شكري في عام ١٩١٣ فيرى أن « الشعر وحده كفيل بأن يبدى لنا الأشياء في الصورة التي ترضاها خواطرنا ، وتأنس بها أرواحنا ، لأنه هو ناسج الصور ، وخالع الأجسام على المعاني النفسية ، وهو سلطان متربع في عرش النفس ، يخلع الحلل على كل سانحة تمثل بين يديه ، ويغض الطرف عن كل ما لا يجب النظر إليه . . . وهو ، كيف كانت موضوعاته وأبوابه ، مظهر من مظاهر الشعور النفساني ، ولن تذهب حركته في النفس بغير أثر ظاهر في العالم الخارجي »[٢٢] .

وقد استمر العقاد على هذا الموقف في كتاباته إلى أن توقف قلمه عن الكتابة بوفاته في الثاني عشر من شهر مارس ١٩٦٤ ؛ فهو في اليوميات — على سبيل المثال — يشرح وجهة نظره شرحا وافيا فيقول : « إذا لم يكن بُدّ من تفضيل إحدى مدارس النقد على سائر مدارسه الجامعة فمدرسة النقد السيكولوجي أو النفساني أحقها جميعا بالتفضيل في رأيي ، وفي ذوقي معا ؛ لأنها المدرسة التي نستغني بها عن غيرها ، ولا نفقد شيئاً من جوهر الفن ، أو الفنان المنقود .

إن المدرسة الاجتماعية تفسر لنا عوامل العصر في المجتمع الواحد ، ولكنها لا تفسر الفوارق بين مائة شاعر أو كاتب يعيشون في مجتمع واحد ، وفي حقبة واحدة .

والمدرسة الفنية أو البلاغية تفسر لنا أسباب شيوع الذوق المختار ، إيثارا لأسلوب من التعبير على أسلوب ، ولكنها قد تعرفنا بالصانع وبالقدرة على الصناعة ولا تنفذ من وراء ذلك إلى الإنسان الذي يصنع ، والإنسان الذي يتذوق ذلك الفن من فنون الصناعة اللفظية أو المعنوية .

أما الناقد السيكولوجي فإنه يعطينا كل شيء إذا أعطانا بواعث النفس المؤثرة في شعر الشاعر ، وكتابة الكاتب . . ولابد أن تحيط هذه البواعث إجمالاً أو تفصيلا بالمؤثرات التي جاءته من معيشته في مجتمعه وفي زمانه . وآية ذلك القدرة في يد الناقد السيكولوجي أن يشمل العصر كله بمقاييسه النفسانية حتى يهتدى إلى وجوه المشابهة في الأعماق ، فيرجع بها إلى سبب واحد شامل لجميع المناهج والأساليب والدوافع السيكولوجية ، وإن بدا عليها أنها تفترق بينها أبعد افتراق »[٢٣] .

وقد اختار العقاد في نقده الأدبي مدرسة التحليل النفسي[٢٤] من بين المدارس النفسية . ولم يكن إيثاره هذه المدرسة مقصوراً على النقد الأدبي وحده ، بل رآها جديرة للتراجم ونقد الدعوات الفكرية جمعاء ، فيقول في كتاباته الأخيرة إن لم يكن آخرها « مدرسة التحليل النفسي هي أقرب المدارس إلى الرأي الذي نذهب به في الأدب ، ونقد التراجم ، ونقد الدعوات الفكرية جمعاء ؛ لأن العلم بنفس الأديب أو البطل التاريخي يستلزم العلم بمقومات هذه النفس من أحوال عصره ، وأطوار الثقافة والفن فيه .

وليس من عرفَنا بنفس الأديب في حاجة إلى تعريفنا بعصره وراء هذا الغرض المطلوب ، ولا هو في حاجة إلى تعريفنا بالبواعث الفنية التي تميل به من أسلوب إلى أسلوب »[٢٥] .

ولا يفوت العقاد أن يناقش طه حسين — بطبيعة الحال — في موقفه من رفض التحليل النفسي في النقد الأدبي بوصفه مجالا للأطباء دون الأدباء ، فيبين له العقاد أهمية التزود بالثقافة النفسية للأديب فيقول له : « ومشورتنا على الدكتور أن يقرأ كتب التحليل النفساني ، وأن يعيد قراءتها مرة بعد مرة ، ونحن على يقين أنه سيعدل بعد قراءتها عن رأيه في علاقة الأدب بهذا التحليل . . .

ولو أن الدكتور كلف نفسه مؤونة الاطلاع على الدراسات التي يتبرأ منها ، لعرف على الأقل أن أدواتها ميسورة للأديب . وأنها غير محرمة عليه ، ولا هي مقصورة على الطبيب ، ولعرف كذلك أن الأدباء هم الخبراء الذين يرجع إليهم الأطباء كلما اتصل الأمر بالتعبير وتدبر معانيه ، أو بالخيال وتصور رموزه .

إلا أن الدكتور طه ، على الخصوص ، أقدر من غيره على العلم بهذه الحقيقة دون أن يوغل في دراسة النفسيات ؛ لأنه يعلم من عمله في الجامعة ووزارة المعارف أن هذه الدراسة يتولاها أساتذة أديبون ، ولا يشترط فيها علم الطب إلا لمن يفتح العيادات للعلاج . ولاشك أن الدكتور يسمع باسم العالم الفاضل الأستاذ محمد فتحي ، ويسمع أنه يُستشار في مسائل الأمراض النفسية والجرائم التي تتولد منها ، وليس الأستاذ فتحي طبيباً ، ولكنه من رجال القانون .

قد يستغني الدكتور طه عن الإيغال في دراسة النفسيات إذا كان قصارى الأمر أن يلم بأدواتها ويعلم أنها غير ممتنعة على الأديب »[٢٦] .

وفي تساؤل موجز وإجابة حاسمة يؤكد العقاد موقفه ، ويشير إلى موقف طه حسين من جدوى دراسة التحليل النفسي للناقد الأدبي فيقول العقاد : « كل ما يعنينا أن نقرر الرأي الحاسم في هذا الموضوع ! هل يجب على الناقد الأدبي دراسة التحليل النفسي ، أو عليه أن يترك ذلك للأطباء وأصحاب المعامل والعيادات »

أما الدكتور طه حسين فيقول : إن هذه الدراسة غير واجبة ، وأما نحن فنقول : إنها واجبة »[٢٧] .

وإذا بحثنا في الأساس النظري لنقد الشعر عند العقاد وجدناه يستخدم مقياسين نفسيين رئيسين ؛ أولهما يقوم على أساس من مبدأ أن « الشعر تعبير عن نفس صاحبه » . وقد ظل العقاد معنيا بهذا المقياس ، يدعو له ويقدمه في صور شتى . والمقياس الثاني — وهو يرتبط بالمقياس الأول — هو « الصدق الشعوري لدى الشاعر » ؛ فصدق الشاعر مع ذاته هو الفيصل في قيمة شعره . وهو بهذا الصدق يجعل شعره يؤثر في متلقيه . وليس هناك — بطبيعة الحال — ارتباط بين الصدق الشعوري وصدق الواقع ؛ فلا يستلزم أن يعاني الشاعر التجربة بنفسه ، بل يكفي أن يكون شعوره بها قويا متوهجا حتى يصوغها شعرا[٢٨] .

ثانيا ـ الجوانب التطبيقية
فى نقد بعض الشعراء

> « الإحساس هو الذهب المودع فى خزانة النفس ، وهو الثروة الشعرية التى يقاس بها سراة الكلام »
>
> عبـــاس العقـــاد

بعد أن وقفنا على الموقف النظرى لكل من طه حسين والعقاد من الاتجاه النفسى فى النقد الأدبى ، ننتقل معهما إلى الجوانب التطبيقية فى نقدهما للفن الشعرى الذى حظى بعنايتهما البالغة .

وقبل أن نصحب الناقدين فى رحلتهما التطبيقية يحسُن بنا أن نتعرف طريقتهما فى التعامل مع النصوص الأدبية ، ونلم بطرف من مشاعرهما نحو من يكتبان عنهم .

طه حسين يدلنا على طريقته فى معايشته للنص وصحبته لمبدعه حتى يصل إلى مرحلة التقويم للنص فيقول : « أقرأ الأدب بقلبى وذوقى ، وبما أتيح لى من طبع يحب الجمال ويطمح إلى مُثُله العليا . والكاتب المجيد عندى هو الذى لا أكاد أصحبه لحظات حتى ينسينى نفسى ، ويشغلنى عن التفكير ، ويصرفنى عن التعليل والتحليل والتأويل ، ويسيطر على سيطرة تامة تمكنه من أن يقول لى ما يشاء دون أن أجد من نفسى القوة على أن أعارضه أو أقاومه ، أو أنكر عليه شيئاً مما يقول . حتى إذا فرغت من قراءة أثره الأدبى ، واضطررت بحكم هذا الفراغ إلى أن أفارق الكاتب وأشغل عنه وعن أثره وقتاً ما ، استطعت بعد ذلك أن أعود إلى الأثر الذى بقى فى نفسى بعد القراءة ، فأفكر فيه ، وأخضعه للنقد أو التحليل والتعليل »(٢٩) .

فهو إذن يفصح عن خطوتين قبل حكمه على النص الأدبى ؛ الأولى تلقيه النص بقلبه وذوقه ، مصاحبا له مستمتعا به ، إلى أن يفرغ منه ؛ والثانية : العودة إلى النص بعقله وفكره . ثم يقدم إلينا نتاج هذه الرحلة مع النص نقدا تمتزج فيه العاطفة والتذوق مع المعرفة والفهم .

أما العقاد صاحب العقل الواعى والذهنية الموسوعية والمنطق القوى فقد يدفعه عنصر العاطفة إلى أن يحوِّل القلم « من أسلوب الانفعال إلى أسلوب السخرية والتهكم ، أو من أسلوب النقد إلى أسلوب التنديد والتفنيد إذا ارتفعت نغمة المعنى وارتفعت طبقته أثناء الأداء »(٣٠) . وربما كتب وعيناه مغرورقتان كما حدث له فى كتاب (أبى الشهداء الحسين بن على) ، أو كتب وفى نفسه مغالبة عنيفة للبكاء ، كما حدث فى رثائه للمازنى وسعد زغلول(٣١) .

وهو حين يكتب عن الشخصية التاريخية يعايشها فكرا وخيالا ، ويطيل تمثلها كأنها تعيش معه . « ألِفْتُ بعض شخوص التاريخ كأنى أعاشرهم كل يوم ، وألِفْتُ بعض الأدباء فى قراءة كلامهم ، فتمثلتهم فى ملامح وجوههم وعاداتهم ، وفى حركتهم وسكونهم ، واستمليت من ديوان شاعر كابن الرومى سيرة حياته ، أو صورة حياته ، وثبت له فى خيالى شكل لا يتغير ، ولا يزال يلوح لى على هيئة واحدة كلما طاف بى طيفه فى منام »(٣٢) .

ويحرص طه حسين ـ فى تطبيقاته النقدية ـ على أن يبين لنا أن عنايته بالشعر أكثر من عنايته بالشعراء(٣٣) . ومع ذلك نلحظ فى نقده التطبيقى عناية واضحة بالشعراء قد تفوق عنايته بالشعر ، ونجد اهتمامه بتصوير معالم الشخصية وبيان ملامحها النفسية ، كما يجرى قلمه بتعبيرات الاتجاه النفسى ومصطلحاته ؛ فهو فى موازنته بين الشعراء العباسيين والشعراء الأمويين يخاطب قارئه : « يكفى أن تنظر إلى العصر الأموى والعصر العباسى من جهة ، وتنظر إلى نفسية الشعراء الأمويين ونفسية أبى نواس من جهة أخرى ، لتقتنع بأن هذا الفرق لا ينبغى أن يكون غريبا ، بل ينبغى أن يكون واجبا محتوماً . . . وأن تنظر بعد ذلك إلى أئمة الغزل من شعراء العصر الأموى وإلى نفسياتهم المختلفة »(٣٤) .

وكذلك الأمر فى حديثه عن الغزل الأموى وما يتصف به « من صدق اللهجة وصفاء الطبع ، ومن التمثيل الصادق الصحيح لنفس الشاعر »(٣٥) . ويقول عن أبى تمام : « وأى آفة نفسية دفعت أبا تمام إلى الانحراف عن عمود الشعر كما كان القدماء يقولون »(٣٦) .

وهو فى تقديمه لقصيدة المتنبى التى رثى بها جدته يقول : « اقرأ معى هذه الأبيات ، ولكن قراءة المتأنى المتمهل الذى لا يمر بالشعر مرًّا . والذى لا يشغله الجمال الفنى عن التماس نفس الشاعر ، وما يكنّ فى ضميره من العواطف المكظومة ، والأهواء المكتومة ، والخواطر التى لا يعرب عنها إلا بالإشارة والتلميح »(٣٧) .

وكأننا به يقوم بالنقد التطبيقى وهو متأثر باللحظة الآنية التى يتعامل فيها مع النص الأدبى ، فلا يربط بين حديثه عن هذا النص وما سبق أن قاله فى مجال التأصيل النظرى .

أما العقاد فلا يختلف كثيرا فى مقاييسه النظرية النفسية عنه فى تطبيقاته النقدية(٣٨) ـ كما سيتضح لنا فى الصفحات التالية .

وسنعرض فى المجال التطبيقى لنقد كل من طه حسين والعقاد من الوجهة النفسية للمتنبى وأبى العلاء من الشعراء القدامى ، وحافظ وشوقى من الشعراء المحدثين .

● المتنبي ●

— ١ —

اهتم طه حسين في كتابه (مع المتنبي) اهتماما واضحاً بشخصية أبي الطيب قد يفوق اهتمامه بفنه الشعري[٣٩] . كما أفصح عن مشاعره غير الودودة نحو المتنبي في أكثر من موضع من كتابه ؛ فالمتنبي ليس « من أحب الشعراء إليّ وآثرهم عندي ، ولعله بعيد كل البعد عن أن يبلغ من نفسي منزلة الحب أو الإيثار . . . وقد قلت في غير هذا الموضع إني لست من المحبين للمتنبي ولا المشغوفين بشخصه وفنه »[٤٠] . والمتنبي من وجهة نظر طه حسين « لم يكن حلو الروح ، ولا خفيف الظل ، ولا جذابا ، وإنما كان مرا غليظ الذوق في أوقات الدعة والفراغ »[٤١] .

ويشير إلى سمة من السمات النفسية للمتنبي وهي سمة الاعتداد بالنفس ، وكيف كانت رؤيته لنفسه ، ويفسر ذلك بأن المتنبي كان « مغرورا من غير شك ، وكان مسرفا في الغرور ، وكان مكبرا لنفسه كل الإكبار . ولكن الشر كل الشر أنه كان يظن من حين إلى حين أن الناس يرون فيه ما كان يرى في نفسه »[٤٢] .

ويمضي طه حسين في إلقاء الضوء على جوانب من شخصية المتنبي مبرزا طموحه الذي لا يحد ، فيرى أن علته تكمن في قلبه الذي لا يطمئن إلى حال ، وإنما هو طامح أبدا ، راغب في التغيير ، قلق مهما يستقر . ويستدل على تفسيره هذا بالأبيات التي يقول في بعضها :

وفي الناس من يرضى بميسور عيشه
ومركوبه رجلاه والثوب جلده
ولكن قلباً بين جنبيّ ماله
مدى ينتهي بي في مراد أحده[٤٣]

ويلفتنا طه حسين إلى ظاهرة اطردت في حياة أبي الطيب ، وهي حرصه على العيش في ظل حام يحميه ويعطف عليه ، حتى يرقى بفنه ، كأنه النبت الطفيل لا ينمو ولا يزهر إلا في ظل الشجر الضخام المرتفعة في السماء[٤٤] . وهو في ظل هذه الحماية من أمير أو سيد يتنزل له عن نفسه ، ويضحي في سبيل ذلك بحريته واستقلاله[٤٥] .

ولم يقتصر طه حسين — في عرضه لشخصية المتنبي — على الجانب الشعوري فحسب ، بل شمل الجانب اللا شعوري ؛ فهو في تصويره للحالة النفسية للمتنبي بعد خروجه من السجن يبين أن هذه الحالة أبلغ الأحوال تأثيراً في نفس الشاعر وأشدها إنضاجا لهذه النفس ، وأنها تعلمها تذوق الألم ، وتهيىء الشاعر الحق للنبوغ والتفوق . ولكن هذه الحالة « تفعل هذا كله سرا ومن وراء حجاب ، تعمل في النفس الخفية أكثر مما تعمل في النفس الظاهرة »[٤٦] .

وإذا انتقلنا مع طه حسين من عرض سمات شخصية المتنبي إلى بيان خصائص شعره ، نجده في محاولاته توقيت بعض قصائد المتنبي لا يغفل الاتجاه النفسي ويذكره صراحة تحت مقولة (الطريقة النفسية) ، وإن كان يورد بعدها عبارة يحتاط لنفسه فيها وهي « إن صح هذا التعبير »[٤٧] ، فيقول : « قد يُخيل إليّ أن توقيت هذه القصائد إن لم يكن ممكنا كله ، فليس مستحيلا كله ، ولي إلى ذلك التوقيت طريقتان :

فأما الأولى فتتصل بنفس الشاعر ، وأما الأخرى فتتصل بطريق الشاعر حين اضطرابه في بلاد الشام . فأما الطريقة الأولى ، وهي الطريقة النفسية ، إن صح هذا التعبير ، فإني أستنبطها من طبيعة الحياة العقلية والشعورية التي كان يحياها المتنبي »[٤٨] .

وهو في نقده التطبيقي لخصائص شعر المتنبي كثيرا ما ينحو نحو الاتجاه النفسي ، أو يمزج بين الاتجاهين النفسي والفني[٤٩] ؛ فمن نقده ذي الوجهة النفسية تحليله لقصيدة أبي الطيب التي يمدح فيها أبا المنتصر شجاع بن محمد ابن أوس التي يقول المتنبي في مطلعها :

أرقٌ على أرقٍ ومثلي يأرقُ
وجوى يزيدُ وعَبْرةٌ تترقرقُ

« نحن بإزاء قصيدة لها خطرها في تصوير نفس المتنبي حين كان يودع الصبا ويستقبل الشباب ، هي نفس حزينة مُعنّاة مؤرقة ؛ لأن لها همًّا بعيداً ، ولأنها قد أخذت تفكر في الناس وفي نفسها ، وتستنبط من هذا التفكير أموراً لا تسر ولا ترضي »[٥٠] . فعناية طه حسين هنا مصروفة لتصوير هذه النفس المرهفة الحس ، التي ودَّعت مرحلة واستقبلت أخرى وهي مهمومة بقضايا الحياة ومشكلات الأحياء .

ومن نقد طه حسين الذي يمزج فيه بين الاتجاهين النفسي والفني ما ذهب إليه من ترتيبه مجيء التعبير الفني لدى الشاعر على تكوينه النفسي والشعوري ؛ فيرى أن للمتنبي — في مرحلة ملازمته لسيف الدولة — عيوبه اللفظية والمعنوية التي لا تأتيه من تعمد التقليد ، وإنما تأتيه من تكوين نفسه وذوقه وطبعه ومزاجه الخاص ؛ فقد أُدير شعوره وحسه على هذا النحو فأُدير تعبيره على هذا النحو نفسه أيضا[٥١] . يضاف إلى ذلك ما أبداه طه حسين في دراسته لميمية المتنبي — التي وصف فيها الحمى التي أصابته — من تفسير نفسي ممزوج بالعناصر الفنية ، وكيف أنه شارك الشاعرَ مشاعره وأحاسيسه ، وكيف أثرت هذه القصيدة على المتلقين ، قدامى ومحدثين على السواء . ويعزو طه حسين سر الإبداع الفني في القصيدة إلى الحالة النفسية للشاعر التي ألهمته هذه البراعة الفنية فيقول : « قد أعجب القدماء بهذه القصيدة لأن الشاعر قد برع فيها حين أراد وصف الحمى ، وليس في هذا شك . ولكني حين أحب هذه القصيدة وأكلف بها لا أكاد أحفل بهذه البراعة الفنية أو أقف عندها ؛ لأن حزن هذا الشاعر العظيم قد تجاوز الفن وصار

أعظم منه ، وأبعد مدى ، وأنفذ إلى القلوب والنفوس . فأنا لا أرى شاعرا يصطنع الشعر ليصور ما يجد من لوعة وحسرة ويأس ، وإنما أرى اللوعة والحسرة واليأس تتخذ الشعر لسانا لتبلغ أسماعنا وتنتهي إلى قلوبنا »(٥٢) .

ثم يعقد طه حسين موازنة بين شخصية المتنبي الذي لا يأنس له ، ولا يستريح إليه ، وشخصية أبي العلاء الذي يؤثره بمودته ويخصه بإكباره . وتنتهي الموازنة ــ بطبيعة الحال ــ لصالح أبي العلاء ؛ فالمتنبي كان شاعرا كغيره من الشعراء ، ورجلا كغيره من الناس . لكنه رفع نفسه فوق قدرها ، وزعم ما ليس من أخلاقها ، وطمع فيما لا ينبغي لمثله أن يطمع فيه . ظن نفسه حرا ، ولم يكن إلا عبداً للمال ؛ وظن نفسه أبيا ولم يكن إلا ذليلا للسلطان .

وأما أبو العلاء فقد صرف نفسه عن الدنيا وعن شهواتها ولذاتها ومنافعها العاجلة ، وأنكر الملوك والأمراء ، وزهد في التقرب إليهم والدنو منهم ، وأراد لنفسه أن تكون نفس الرجل الحر الكريم(٥٣) .

ــ ٢ ــ

أما العقاد فلم يفرد كتابا خاصا عن المتنبي كما فعل طه حسين . وليس هذا معناه أنه لم يُعن بأبي الطيب ، وإنما كانت عنايته به موزعة في إصداراته الكثيرة .

فهو في كتابه (مطالعات في الكتب والحياة) الصادر في عام ١٩٢٤ يفسر ولوع المتنبي بالتصغير في شعره تفسيراً نفسيا مؤداه أن المتنبي كان مطبوعا على غرار رجال المطامع ولكن في داخل نفسه ، لا في مسلكه العملي ، فخرجت عظمته هذه في عالم الإبداع الشعري ولم تخرج إلى حيز الواقع(٥٤) ؛ فالمحور الرئيسي الذي دارت عليه شخصية المتنبي إذن هو (الشعور بالعظمة) . وقدْ فرَّع العقاد على هذا المحور الرئيسي مظهري المبالغة في التضخيم من جهة ، والولع بالتصغير من جهة أخرى ، تعويضا عن إخفاقه في تحقيق مطامعه في عالم الواقع .

فالمتنبي يقول في وصف جيش :

خميس بشرق الأرض والغرب زحفُهُ
وفي أُذُن الجوزاء منه زمازمُ

ويقول في وصف أسد :

وَرَدٌ إذا وَرَد البحيرة شاربا
ورد الفرات زئيره والنيلا

وقعت على الأردنّ منه بليَّةٌ
نُضِدت بها هام الرفاق تلولا

فهو في وصفيه للجيش وللأسد لديه رغبة ملحة في المبالغة في التضخيم . والعقاد في إيراده هذا الجانب في نقده يتفق مع طه حسين الذي يرى أن المبالغة إحدى خصلتين تمثلان القوام الفني لشعر المتنبي(٥٥) .

أما المظهر الآخر وهو الولع بالتصغير فيقول عنه العقاد « اعكس هذه الصورة [صورة المبالغة في التضخيم] بعد هذا ، أو اقلب المجهر المكبر وانظر في الناحية الأخرى ، ماذا ترى ؟ ترى صورا مصغرة ضئيلة لا تدرى كيف بالغ في تصويرها وتهوين شأنها ، ترى شعور التفخيم قد انقلب إلى شعور بالتأفف والاشمئزاز »(٥٦) .

فعادة المبالغة في التفخيم إذن موصولة لدى المتنبي بعادة المبالغة في التصغير . وهو ــ في منظور العقاد ــ أكثر ما يكون « مصغِّرا » حين يهجو مغيظا محنقا ، أو يستخف متعاليا محتقراً ، كما يقول في كافور :

أَوْلى اللئام « كويفير » بمعذرة
في كل لؤم وبعض العذر تفنيد

وحين يقول في الشعراء الذين ينفسون عليه منزلته الشعرية :

أفي كل يوم تحت ضبني « شويعر »
ضعيف يقاويني قصير يطاول(٥٧) .

وبذلك ألقى العقاد الضوء على جانب نفسي مهم في شخصية المتنبي هو « الشعور بالعظمة » وأفصح عن حدود هذا الشعور لديه في مجال الفن والإبداع دون مجال العمل والإنجاز .

وكما عقد طه حسين موازنة بين المتنبي وأبي العلاء عقد العقاد موازنة بين الشاعرين تقوم على أساس من التفسير النفسي الموضوعي لشخصيتيهما ، مبرزة أهم السمات النفسية التي اشترك فيها الشاعران ، وهي سمة الصدق الشعوري ، وسمة التشاؤم ، مع بيان بواعث هذا التشاؤم وأسبابه عند كل من الشاعرين . وترتكز هذه الموازنة على نظرة كل من المتنبي وأبي العلاء للحياة والأحياء ؛ فيقول العقاد : « المتنبي متشائم ، والمعرى متشائم ، ولكن الفرق بين المذهبين في التشاؤم كالفرق بين شخص المتنبي وشخص المعرى في المزاج والخليقة والمطلب . وهو دليل على صدق الشخصية الشعرية عند كل من الشاعرين الكبيرين .

المعرى متشائم ؛ لأنه حكيم يتدبر أحوال الخلق ، ويرثى لما هم فيه من الجهالة والشقاء لغير مأرب يريده إلا التأمل والحكمة . والمتنبي متشائم لأنه صاحب رجاء خاب في الناس على غير انتظار ، ولو لم يخب هذا الرجاء لما كان من المتشائمين .

والمعرى ينظر إلى الناس في جميع الأزمان والأجيال ؛ لأنه يطلب المعرفة والعلم بالنفس الإنسانية ؛ والمتنبي ينظر إلى الناس في عصره ، ولا يعمم الحكم على الناس جميعا إلا لما أصابه من زمانه وأهل زمانه . وذلك هو الفرق بين من يدرس الإنسان لتحقيق بحث [المعرى] ومن يدرس الإنسان لتحقيق أمل [المتنبي] ، أو ذلك هو الفرق بين الحكيمين المتشائمين »(٥٨) .

وننتقل إلى موازنة أخرى بين كل من طه حسين والعقاد في بعض نتاج المتنبي الشعري في صباه ؛ فهو يقول :

بِأَبِي مَنْ وَدِدْتُهُ فَافْتَرَقْنَا
وقضى الله بعد ذاك اجتماعا
فافترقنا حولاً فلما التقينا
كان تسليمه علىَّ وداعا

ويرى طه حسين أن البيتين يصوران الصنعة والجهد والتكلف ، من صبي يريد أن يصنع الشعر ، ويحس في نفسه الرغبة في ذلك ، فيعمد إليه ولكنه لا يحسن التصرف . وأكبر الظن — في رأى طه حسين — أن الفكرة التي حملت الصبي على أن ينظم هذين البيتين هي هذه التي توجد في الشطر الأخير من البيت الثاني وهي :

كان تسليمه علىَّ وداعا

فقد أعجب الفتى بهذا المعنى ، فأراد أن ينظمه وأن يصل إليه ، فتكلف لذلك بيتا ونصف بيت ، والتكلف ظاهر في قوله :

بِأَبِيَ مَن وَدِدْتُه فافترقنا

فكلمة « وددته » هنا نابية قلقة مكرهة على الاستقرار في مكانها الذى هي فيه .

أراد الصبي أن يقول : « أحببته » فلم يستقم له الوزن ، فالتمس كلمة تؤدى له هذا المعنى وتلائم هذا الوزن فلم يجد إلا « وددته » هذه[59] .

ويختلف العقاد مع طه حسين في هذا الرأى ، مبينا أن المتنبي لو أراد أن يقول (أحببته) بدلا من (وددته) لاستقام له الوزن مع بعض التجوز الكثير في الشعر ، المقبول في العروض . وأن أبا الطيب كان مستطيعا أن يستخدم كلمة (حببته) الثلاثية بدلا من (أحببته) الرباعية ، كما استخدمها بعد أن نضج واستحصد في قوله :

حببتك قلبي قبل حبك من نأى
وقد كان غداراً فكن أنت وافيا

فلا ضرورة في الوزن ولا استكراه . ثم يورد العقاد خمسة عشر شاهدا من كلمة (المودة) ومشتقاتها في شعر المتنبي ، لكى يدل على أن لهذه الكلمة دلالة خاصة لديه . ويمزج العقاد بين إحساس المتنبي بكلمة « المودة » والرؤية النفسية للناقد ، وكيف أن تكرار هذه الكلمة جدير بالتسجيل ؛ لأنه ذو دلالة نفسية فوق دلالته اللغوية ، فهو يدل على افتقار الشاعر طول حياته إلى الود والأوداء حتى قنع بالتزييف والطلاء ، كما قال :

كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا
وحسْبُ المنايا أن يكنَّ أمانيا
تمنيتها لَمَّا تمنيت أن ترى
صديقا فأعيا ، أو عدوا مداجيا[60] .

ونصل مع العقاد إلى آخر ماكتبه عن المتنبي ، وكان في عام ١٩٦٣ (قبل وفاة العقاد بعام) فنجده معنيا بتوضيح ثروة المثل السائر في ديوان أبي الطيب ، وصدق دلالته على تجارب الحياة ، وإفادة المتلقين منها ، موزانا بين هذه الثروة التي قدمها المتنبي للأدب العربي ومنظوم شكسبير ومنثوره في الأدب الإنجليزى ، مفرقاً بين شعر الحكمة وشعر التفكير المجرد من البواعث النفسية ؛ لأن كلمة الحكمة تخدع بعض نقاد الأدب فيحسبونها ضربا من حكمة التعقل المحض الذى يشبه المعادلات الرياضية ، وهي في الواقع تحتوى من بواعث النفس وشواغل العاطفة ألوانا لا يحتويها شعر الغزل ولا شعر الحماسة ، لأنها خلاصة خبرة الشاعر في حياته بما وسعت من أمل ويأس ، ومن فرح وحزن ، ومن خلاف ووفاق . ورضا متلقى الشعر عن الخبرة التي قدمها الشاعر هو رضا الارتياح لما وافق شعوره ، ولما فسَّر له من غوامضه ، وبسط له من مغلقاته وأسراره .

وينتهى العقاد إلى التقرير بأن هذه هي مزية الطبع الصادق والحكمة الحيوية التي امتاز بها أبو الطيب فجعلته بحق شاعر العربية ، ولسان عبقريتها ، وترجمان بلاغتها[61] .

ويتضح لنا في نهاية الحديث عن الموازنة بين موقفي طه حسين والعقاد إزاء المتنبي أن رؤية العقاد لشخصية المتنبي كانت رؤية موضوعية تختلف عن الرؤية الذاتية غير الودود التي وجدناها لدى طه حسين . أما الرؤية الفنية من كليهما لشعره فهي في مجملها تتفق على تفوق أبي الطيب الشعرى ونبوغه .

● (أبو العلاء) ●

— ١ —

« إنى أحب أبا العلاء ، وأريد أن أسير معه في هذا الحديث مسيرة الصديق الوفي الأمين ، فلا أسوؤه في نفسه ولا في رأيه . . . أحب أبا العلاء ، وأريد أن أتحدث عنه حديث الصديق ، وأود لو استطعت أن أصدر فيها أملى عن القلب الذى يحب ويعطف ويرحم ، لا عن العقل الذى يمحص ويحلل ، ويقسو في التمحيص والتحليل »[62] .

« إنى أكره أن أقسو عليه راضيا أو كارها ، مخافة أن ألقاه فإذا هو متأذ بهذه القسوة ؛ لأنى أحبه كما قلت ، ولأنى أجد فيه من الرفق والرحمة ، ومن الحنان والإشفاق ، ومن البر والعطف بالناس وبالحيوان ، مالا أجده عند غيره من الشعراء والفلاسفة إلا قليلا »[63] .

هذه تعبيرات طه حسين عن أبي العلاء الذى كان يؤثره بالمودة ، ويخصه بالتقدير ؛ وهي غنية عن التعليق : فالصلة بينهما إذن صلة خاصة . ومن المفروغ منه — في تقدير الباحث على الأقل — أن هذه

الصلة أثرا فى دراسة طه حسين لأبى العلاء ولشعره ، لأنه يقبل من شعره مآخذ لا يقبلها من غيره من الشعراء ، بل يطمئن إلى هذه المآخذ وتستريح إليها نفسه ؛ فهو يعلق على بيت أبى العلاء :

ألم تـر أن المـجـد تـلـقـاك دونـه
شـدائد من أشـالهـا وجب الـرعب

فيقول : « انظر إلى قوله (شدائد من أشالها وجب الرعب) ؛ فلو أنى صادفت هذه الصيغة عند شاعر غير أبى العلاء ، عند المتنبى أو أبى تمام ، لأشبعته لوما ونقدا وتأنيبا ، ولكنى حين صادفت هذه الصيغة فى شعر أبى العلاء لم أزد على أن ابتسمت ، ثم استعدت البيت فضحكت ضحكاً خفيفاً ، ثم أحببت هذا الأسلوب فى هذا الموضع ، واطمأننت إليه . قل إنى أوثر أبا العلاء وأحابيه ، وأرضى منه أشياء لا أرضاها من غيره ، فقد لا تخطىء ولا تبعد »(٦٤) .

ومن أجل هذا ليس غريبا على طه حسين أن يوجه عنايته لدراسة شخصية أبى العلاء ، وهو فى الوقت نفسه لم يلتزم بما سبق أن أعلنه نظريا من أن قدامى الشعراء لا يصلحون للتحليل النفسى ؛ فقد صدر فى نقده لأبى العلاء عن وجهة نفسية تحليلية موسعة ، فأبان عن سماته النفسية ، وأبرز ما عاناه من صراع مع ظروفه ومع نفسه ، وحرص على إلقاء الضوء على ما خفى من حياة رهين المحبسين لنعرفه إنسانا قبل أن نتذوق نتاجه مبدعا .

وأول ما عنى به طه حسين الوقوف على أثر آفة العمى على أبى العلاء ؛ فهو يصور أثرها تصويراً دقيقاً ، وكأن طه حسين فى تصوير (الآفة المحتومة) أو (الآفة التى أسدلت الظلمة) عند أبى العلاء يصور مشاعره هو ، كما أننا نحس توحده مع أبى العلاء فى الشعور بالحزن ، والإحساس بالحرمان والعزلة ، والعجز (الاستطاعة بالغير) ، فيقول « أثر هذه المصيبة من الحزن عظيم ، ويلزم صاحبه فى جميع أطوار حياته لا يفارقه ولا يعدوه . ذلك لأنه يذكر بصره كلما عرضت له حاجة ، وكلما ناله من الناس خير أو شر ، بل كلما لقيهم فى مجمع عام أو خاص . ثم إن اشتد ذكاؤه ، وانفسح رجاؤه ، كثرت حاجته إليهم ، وكثرت نعمهم عليه ؛ فهو عاجز عن تحصيل قوته إلا بمعونتهم . وهو عاجز عن شفاء نفسه من حب العلم والمطالعة إلا بتفضلهم . وهو عاجز عن الكتابة والتحرير إلا إذا أعانوه وتطولوا عليه . وللمنن المتظاهرة والآلاء المتواترة فى نفس العاجز الفطن أثرٌ هو الشكر يشوبه الحزن ، والثناء يمازجه الأسى »(٦٥) .

ويقف طه حسين كذلك عند ما تتسم به شخصية أبى العلاء من حب للعزلة عرفه أبو العلاء فى نفسه فقال فى رسالة إلى خاله أبى القاسم : (إنه وحشىُّ الغريزة ، إنسى الولادة)(٦٦) ، ومن إلزامه نفسه المشقة فى أموره المعيشية وفى حياته الفكرية والإبداعية على السواء ؛ فقد كان يبغض الطرق القصار والأبواب الواسعة ، ويؤثر عليها الطرق الطوال والأبواب الضيقة(٦٧) . ويعزو العلة الحقيقية — التى شقيت بها نفس أبى العلاء خمسين عاما — إلى الكبرياء التى دفعته إلى محاولة مالا يطيق ، وإلى الطمع فيما لا مطمع فيه ، وإلى الطموح إلى ما لا مطمح إليه . ومرجع هذه الكبرياء هو تصوره للعقل وغلوه فى الإكبار من أمره(٦٨) . وقد تكون كبرياؤه هذه مبعث نظرته الساخرة للحياة وللدنيا التى كنّاها بأم دفر .

ويرى طه حسين أن لدى أبى العلاء عاطفتين كان لهما أعظم الأثر فى حياته هما : عاطفة الحياء ، وعاطفة سوء الظن ؛ فعاطفة الحياء مرجعها ذكاء قلبه ، وإباء نفسه ، واعتداده بشخصيته ، على نحو حمله على أن يرغب فى أن يكون كغيره من الناس فى الملاءمة بين حياته وقوانين الطبيعة . فإذا أحس من نفسه القصور فى ذلك آلمه هذا الإحساس أشد الإيلام . وهو من أجل ذلك لا يقدم على ما يحتاج إلى الإقدام عليه من شئون حياته الظاهرة إلا مترددا مرتابا بنفسه ، مؤثرا الاحجام مع العافية ، على الأقدام الذى قد يعرضه لما يسيئه .

وعاطفة سوء الظن قد صاحبته ؛ لأن الناس بالنسبة إليه مجهولون أو كالمجهولين ، يسمع أصواتهم ولا يراهم ، ويحس أعمالهم ولا يراهم . فيفهم من ذلك ما يستطيع ، ويعجزه من ذلك أكثره . ومن أجل ذلك فهو سيء الظن .

ويبرز طه حسين جانب الصراع فى نفسية أبى العلاء ، فيشير إلى الحرب العنيفة المتصلة فى نفسه ، التى ثارت بين طبيعته الإنسانية وغريزته الوحشية (التى أشار إليها أبو العلاء فى رسالته إلى خاله أبى القاسم) ، وكيف انتهت بانتصار الغريزة الوحشية على الطبيعة الإنسانية لديه(٦٩) .

كذلك يوضح لنا طه حسين موقف أبى العلاء إزاء خطوب زمانه والحوادث المهمة فى حياته ، وأثرها فى نفسه ، من مثل موت أبيه وموت أمه ؛ ففى موقف موت أبيه يصور طه حسين مشاعر الصبى أبى العلاء الذى فجعته هذه الوفاة ، ودهمته وهو أحوج ما يكون إلى المعين ، ولكن الدهر أبى إلا أن يحرمه المعقل الذى كان يعتصم به ، وكيف ترك ذلك فى نفس أبى العلاء ، ذات الحس القوى والشعور الصادق ، أثراً غير قليل(٧٠) .

وفى الموقف الثانى (موت أمه) يلجأ طه حسين فى تصوير حزن أبى العلاء إلى الاستعانة بعلم النفس فى تفسير ما أملاه أبو العلاء فى رسالة بعث بها إلى خاله ، فيعلق طه حسين على هذه الرسالة التى تبين ألم أبى العلاء النبيل ، وسورته الحزينة ، فيقول : « فلو أن القارىء استعان علم النفس فى فهم هذه الطالعة وتحليلها لظهر له أنها ليست إلا نسيجا من تلك الزفرات الحارة التى كان يصعدها أبو العلاء حين وصل إلى المعرة ، فافتقد من كان يرجو لقاءه ، ويحرص أشد الحرص على وداعه والتزود منه ، إن لم يكن من فراقه بُدّ ولا عن بُعده منصرف »(٧١) . ثم يجرى طه حسين موازنة مطولة بين أبى العلاء وشاعرين شاركاه فى التفوق والنبوغ والامتياز ، أولهما بشار الذى شاركه فى آفة العمى ، وثانيهما المتنبى الذى نجد أصول الفن العلائى يكاد يكون مبثوثا فى شعره (المتنبى) .

وتنتهى الموازنة بين الشعراء الثلاثة — كما هو متوقع — لصالح أبى العلاء فيقول : « أرأيت إلى الموازنة بين أبى العلاء وصاحبيه هذين إلام تنتهى ، وماذا تعقب فى النفس من إعجاب مرّ بهذا الرجل الضئيل النحيل الذى شارك صاحبيه فى كثير من أشياء كانت تقتضى أن تتشابه حياتهم ، ولكنه مع ذلك امتاز منهما أشد الامتياز وأعظمه ؟

أنا أعجب ببشار وأكبر فنه ، ولكنى لا أحبه ، ولا أراه يثير فى نفسى إلا صدوداً عنه وضيقا به . وأنا أقدر فن المتنبى وأعجب ببعض آثاره إعجابا لا حد له ، وأعجب ببعضها الآخر إعجابا متواضعا ــ إن صح أن يتواضع الإعجاب ــ وأمقت سائرها مقتا شديدا »[٧٢] .

ـ ٢ ـ

أصدر العقاد كتابا عن أبى العلاء بعنوان « رجعة أبى العلاء » ، فضلا عن بعض فصوله فى كتبه الأخرى التى درس فيها جوانب من شخصية شيخ المعرة ؛ فهو فى كتابه (الفصول) الصادر فى عام ١٩٢٢ يفصح عن مزاج أبى العلاء النفسى من وجهة نظر مدرسة الطباع النفسية ، وليس من وجهة مدرسة التحليل النفسى التى ارتضاها العقاد لمنهجه ، فيعد أبا العلاء من أصحاب المزاج السوداوى ، ويرد أفكاره وخواطره إلى هذا المزاج المعروف بأعراضه ، من وجوم وحزن مُلح مجهول السبب ، وإكثار من ذكر الموت ، وسوء الظن بالناس الذى جهر به أبو العلاء مراراً من مثل قوله :

إن مازت الناسَ أخلاقٌ يُعاش بها
فإنهم عند سوء الطبع أسواء
أو كان كل بنى حواء يشبهنى
فبئس ماولدت فى الخلق حواء

وقد بلغ به اتهامه لنفسه أحيانا أن ينكر عليها العلم والعقل ، ويرى أنه امرؤ لا نفع فيه لأحد إذ يقول :

ماذا تريدون لا مال تيسر لى
فيُستماح ولا علم فيُقتبس
أنا الشقى بأن لا أطيق لكم
معونة وصروف الدهر تحتبس[٧٣]

كما عُنى العقاد فى كتابه (مطالعات فى الكتب والحياة) الصادر فى عام ١٩٢٤ بتوضيح سخرية أبى العلاء من الوجهة النفسية ، وقرنها بسمة التشاؤم لديه ، مبينا أن المتشائمين بصفة عامة من أطبع الناس على السخرية ، وأفطنهم إلى مواطن الضحك ، نافيا التناقض الظاهر فى أن يكون أقرب الناس إلى الشكوى أقربهم إلى الضحك والسخرية . فالمتشائمون مستخفون بالدنيا لأنهم لا يرون فيها نعيما يُؤبه له ، ولا وطرا يستحق أن يُسعى إليه . وإنما يعتريهم ذلك من دقة الإحساس وتفزز الخاطر ، وشدة تبريح الألم بنفوسهم إذا مسَّها طائف منه ولو من بعيد . وناهيك بما يعتريهم من عذاب التناقض بين الفكر والإحساس : بين فكر يرى أعظم الأشياء أهون من أن يكون لها شأن خطير ، وإحساس يجعل لكل همسة من همسات الحياة شأنا بل شئونا خطيرة ، فلا عجب ــ إذا اجتمعت لدى المعرى الأحزان والكآبة وألم الإحساس بالوحدة ــ أن يكون ساخرا ومتشائما . ومن لوازم هاتين السمتين الخوف من الضحك ومن سخرية الغير ، والبعد عن الجليل والدقيق من شبهاتها . ولم يستبعد العقاد أن يكون هذا الخوف هو أول ما وسوس إلى المعرى باجتناب الناس ولزوم داره[٧٤] .

وتلتقى وجهة نظر العقاد فى سمة السخرية عند أبى العلاء مع وجهة نظر طه حسين الذى يرى أن العقاد قد وفق التوفيق كله فى فهم السخرية العلائية . ويستدرك طه حسين قائلا : « ولعل أول من سبق إلى ذكر هذه السخرية ، ولعل لقيت فى سبيل هذه السخرية العلائية شيئا من العنف والأذى . ولكنى كنت أحب أن يذهب العقاد فى تحليل هذه السخرية العلائية إلى أقصى ما تنتهى إليه حرية البحث[٧٥] .

وينعى طه حسين على العقاد أنه أثبت لأبى العلاء حظا قليلا من الخيال فى رسالة الغفران ، وكان الأجدر به أن يثبته له من غير حدود ، ويتساءل : « وما الخيال ؟ أما إذا كان الخيال ملكة تمكن الكاتب أو الشاعر من أن يخترع شيئا من لا شيء ، أو يؤلف شيئا من أشياء لا ائتلاف بينها ، فلم يكن أبو العلاء على حظ من الخيال ؛ لأنه لم يخترع فى رسالة الغفران شيئا من لا شيء ، ولم يؤلف بين متناقضات . ولكنا نعلم أن علماء النفس لا يسمون هذه الملكة خيالا ، وإنما يسمونها وهما ، وهم ينبئوننا أن الخيال لا يخترع شيئا من لا شيء ، وإنما يستمد صوره ونتائجه من الأشياء الموجودة ، يؤلف بينها تأليفا غريباً يبهر النفس ويفتنها . وإذا كانوا صادقين ــ ونحسبهم صادقين ــ فحظ أبى العلاء من الخيال فى رسالة الغفران لا حدَّ له »[٧٦] .

ونلحظ هنا لجوء طه حسين مرة أخرى إلى علم النفس وعلمائه ليكونوا مرجعه فيما يناقش من قضايا نقدية .

ثم يصدر العقاد كتابه (رجعة أبى العلاء) فى عام ١٩٣٩ وقد تخيَّل فى هذا الكتاب أن أبا العلاء قد دُعِىَ من حظيرة الخلود إلى الحياة ، يجوس خلال الديار ، ويشارك فى حوادث الدنيا كما تتمثل له .

وتحت عنوان (علامات الخلود) يستهل العقاد كتابه قائلا : « ثلاث علامات من اجتمعن له كان من عظماء الرجال ، وكان له حق فى الخلود : فرط الإعجاب من محبيه ومريديه ، وفرط الحقد من حاسديه والمنكرين عليه ، وجو من الأسرار والألغاز يحيط به كأنه من خوارق الخلق الذين يحار فيهم الواصفون ، ويستكثرون قدرتهم على الآدمية ، فيردون تلك القدرة تارة إلى الإعجاز الإلهى ؛ وتارة إلى السحر والكهانة ، وتارة إلى فلتات الطبيعة إن كانوا لا يؤمنون بما وراءها .

وهذه العلامات الثلاث مجتمعات لأبى العلاء على نحو نادر فى تاريخ الثقافة العربية ، لا يشركه فيه إلا قليل من الحكماء والشعراء »[٧٧] .

ومن اللافت للانتباه فى هذا الكتاب أن نواحى المذاهب وشئون الفلسفات ونظم الحكم قد شغلت العقاد عن العناية الكافية بالجانب الأدبى لدى أبى العلاء ، مع أنه شخصية غنية خليقة بأن تدرس دراسة كافية من الوجهة النفسية ، وكأنه قد اكتفى بما كتبه عنه من فصول فى كتبه الأخرى .

ولكننا نلحظ موضوعين اهتم بهما العقاد فى كتابه عن أبى العلاء فعرضهما فى إيجاز وعالجهما من الوجهة النفسية . فأما الموضوع الأول فيتصل بالسمات النفسية لشخصية أبى العلاء ، مثل سمة الوقار وأدب اللياقة عند أبى العلاء ، وكيف أنه يحظر على نفسه ما يبيحه آخرون . وأرجع العقاد ذلك السلطان الجائر الذى إقامة أبو العلاء على نفسه إلى أسرته المتسمة بالصلاح والوجاهة ، وإلى الخليقة العربية التى تأسىَّ بها ، وإلى فقد بصره ، فالضرير قد تصيبه السخرية واللوم لأمور يأتيها البصير دون سخرية أو لوم ، والبصير قد يمارس من الشهوة ما يأمن من الفضيحة فيه لاطمئنانه من أن يطلع عليه أحد غيره ، وليس ذلك فى مقدور الضرير ؛ فهو أمام أمرين : إما الفضيحة وإما الوقار . ومرجعه أيضا إلى كبريائه وعزة نفسه اللذين يأبى لها ما يمسهما من مهانة أو ابتذال(٧٨) . وهذه السمات التى ذكرها العقاد فى شخصية أبى العلاء ، لا يختلف رأيه فيها عن رأى طه حسين .

وانتهى العقاد إلى تقرير أن أبا العلاء لا يرضى من الدنيا إلا السيادة عليها ، أو الإعراض عنها ، فلا توسط عنده . ويعلل العقاد ذلك بأن للمجد الدنيوى نزعة مكبوتة فى قرارة ضميره ، يدل عليها شعره ونثره ، ولا تزال غالبة عالية فى جمحات الأهواء وفلتات اللسان ؛ فسرعان ما يثب إليها كلما عرضت لها لمحة ظهور . وله فى ذلك أبيات كثيرة منها :

لا ملك لى وأرى الدنيا تحاصرنى
حججت وقد لاقيت إحصارا

ومنها :

لا كانت الدنيا فليس يسرنى
أنى خليفتها ولا محمودها

وقد أعجبه أن يراه راءٍ فى الكرى يلبس تاجا فقال :

رآنى فى الكرى رجل كأنى
من الذهب المخلّد غشاه راسى
قلنسوة خصصت بها نضارا
كهرمز أو كمَلْك أولى خراس
فقلت معبراً : ذهب ذهابى
وتلك نباهة لِىَ فى انبراسى

وفسَّر العقاد الأبيات الأخيرة تفسيرا نفسيا من وجهة التحليل النفسى بما يشير إلى ما تختلج به نفسية أبى العلاء وليس من وجهة نظر مدرسة الطباع النفسية كما سبق أن بين فى كتابه (الفصول) ، فرأى أن الرائى قد يكون أبا العلاء نفسه قد أظهر له المنام ما أخفاه (العقل الباطن) من نوازع الكبرياء ، أو لعله صاحب خبيث قد استطلع طلعه ، وعرف شموخ طبعه ، فرأى المنام حقا ، أو لفَّقه له ليغنم رضاه . وكأنه لما فاته التاج وسوس (عقله الباطن) فى المنام فرأى تلك الرؤيا ، ووسوس له فى اليقظة فقال فى المفاضلة بين تاج الملك وتاج الزاهد :

والتاج تقوى الله لا ما رصَّعوا
ليكون زينا للأمير الفاتح(٧٩)

وأما الموضوع الثانى الذى عالجه العقاد فى كتابه فهو رؤية أبى العلاء للمرأة ، وكيف دار الحديث عنها بين أبى العلاء وتلميذه ، والإشارة من خلاله إلى التحليل النفسى وآثاره فى العصر الحديث . وقد بين العقاد أن من بين أصحاب الفلسفات الحديثة من يجعل حب المرأة مرجع الأهواء بحذافيرها ، ويزعم أنه حب يضمره الطفل فى طبعه وهو يرضع من ثدى أمه ، أو يحبو إلى العتبة ، أو يتواثب مع لداته ، وأنه ما من خبيئة يبطنها الإنسان إلا مناطها هوى من هذه الأهواء مكبوت ، ونزعة من هذه النزعات يختلف فيها التفسير والتأويل . وقد تفصح عنها الأحلام التى يناجى بها الإنسان سريرته فى المنام ، وإن كانت المفاجأة هنالك بالرموز والأشكال دون المعانى والأفكار(٨٠) .

وإذا كان العقاد يرى أنه فى كتابه (رجعة أبى العلاء) لم يقحم على حكيم المعرة رأيا كذَّبه الواقع ، وأنكره الحق الصادع ، ولم ينحله قولا يزرى بصائب فهمه ، أو يقدح فى صادق حكمه(٨١) ، فإن طه حسين يرى رأيا آخر مؤداه أن العقاد أراد أن يعطينا صورة من أبى العلاء لو أنه عاش فى هذا العصر ، فأعطانا صورة من العقاد الذى يعيش فى هذا العصر ، وأراد العقاد أن يُغَلِّب خياله على عقله فلم يصنع شيئا ؛ لأن عقله كان أقوى من خياله ؛ فقد عرض للمشكلات الفلسفية والسياسية والاجتماعية وله فى كل هذه المشكلات آراؤه ومذاهبه . وبذلك أصبح أبو العلاء صورة للعقاد ولم يصبح العقاد صورة لأبى العلاء(٨٢) .

وقبل وفاة العقاد بعام صدر كتابه (أشتات مجتمعات فى اللغة والأدب) وفيه يبحث عن الأسباب النفسية لاختيار أبى العلاء (للدرعيات)(٨٣) ، مبينا رغبته فى معارضة البلغاء ، وبخاصة فى باب (الطرديات) الذى يهتم فيه الشعراء باللغة وغريبها ، ولم يكن من المعقول أن ينظم أبو العلاء فى الطرديات كما نظموا ، ليصور ركوبه الفرس والعدْو خلف الطريدة ، وتسديد السهام إليها ، حيث يمنعه وقاره المطبوع الموروث أن يتقبل سخرية قد تخامر نفوس المتلقين لشعره وهم يتخيلونه وهو فى حاله هذه . فكان لابد أن تكون معارضته لغريب اللغة فى باب غير باب الطرد ، ولكنه شبيه به فى أغراضه وفى اتساعه لغرائب اللغة وأحاديث الفروسية البدوية ، وهو باب (الدرعيات) فهى (طرديات) أبى العلاء .

ويقرر العقاد أن دراسة الأبواب الشعرية هى فى جميع الشعر دراسة لغوية نفسية ، ولكن المعرى ـ خاصة ـ بين هؤلاء الشعراء أجدرهم أن يعطينا من تفسيرات علم النفس أضعاف ما يعطينا من تفسيرات علوم اللغة كافة ، على وفرة غريبة فى هذه التفسيرات(٨٤) .

ومن الطريف أن طه حسين ـ فى دراساته لأبى العلاء ـ قد أعطانا كثيراً من هذه التفسيرات النفسية التى تحدث عنها العقاد ، فكان حفيًّا بتطبيق الاتجاه النفسى فى نقده لأبى العلاء .

● (حافظ إبراهيم) ●

(حافظ وشوقى) اسمان قرينان فى شعرنا الحديث ، لا يكاد يذكر أحدهما إلا تداعى الاسم الآخر إلى الخاطر . ولا عجب فى ذلك فقد تزامنا وعاشا عصرهما بما يمور به من تيارات على اختلاف بينهما فى النشأة وفى مقومات الشخصية ، وأبدع كل منهما ما شاء له أن يبدع ، وحظى كل منهما باهتمام المتلقين وعناية النقاد على السواء .

وسنعرض لكل من الشاعرين مستقلا كما فعلنا مع الشاعرين السابقين ، بادئين بموقف طه حسين من حافظ إبراهيم ثم بموقف العقاد منه .

— ١ —

يمهد طه حسين للحديث عن حافظ بلمحة نقدية عن الشعر فى عصره ، فيسمه بالجمود ، ويعزو ذلك الجمود إلى أن جُل شعرائه « مرضى بشىء من الكسل العقلى بعيد الأثر فى حياتهم الأدبية : فهم يزدرون العلم والعلماء ، ولا يكبرون إلا أنفسهم ، ولا يحفلون إلا بها ، وهم لذلك أشد الناس انصرافا عن القراءة والدرس والبحث والتفكير »(٨٥) . وتنتقل عدوى هذا الكسل العقلى إلى المتلقين للشعر ، فيفسد عليهم ذوقهم الأدبى ، ويعجزون عن أن يسيغوا أى شعر آخر فيه أثر من آثار الحياة العقلية القوية . ويستثنى طه حسين فى حديثه شعر بعض الشعراء الحريصين على القراءة والدرس والتفكير ، مثل العقاد ومطران والرصافى والزهاوى(٨٦) .

ويفصح طه حسين عن مشاعره الشخصية نحو حافظ ، ويتحدث عنه حديثا صريحا ودودا : « إن لحافظ فى نفسى مكانته العالية فى نفس كل مصرى قرأ شعره الجزل ونثره المتين ، وله فى نفسى مكانة خاصة هى مكانة الصديق الذى أحبه وأجله ، وأطمئن إلى خلقه ، وأرتاح إلى حديثه العذب .

لحافظ فى نفسى هاتان المكانتان ، فأنا متَّهم حين أثنى عليه ، ومُكْرِه لنفسى حين أنقده »(٨٧) .

ويوضح طه حسين طبيعة حافظ النفسية ، ويربط بينها وبين شعره ، مبينا أن هذه الطبيعة يسيرة جدا لاغموض فيها ولا التواء . وهذا اليسر الذى يحببها إلينا هو الذى يجعلها فى الوقت نفسه قليلة الحظ من الخصب والغنى ، ويجعلها أقل حظا من المهارة ، وأيسرها نصيبا من المداورة(٨٨) .

ونضيف إلى هذه السمات النفسية سمات أخرى تزيدنا معرفة بشخصية حافظ ، فقد كان ملولا لا يكاد يثبت على حالة واحدة ، وكان مسرفا فى إنفاقه المال ، وكأنه اعتقد فى البيت الذى يقول :

يجود علينا الخيِّرون بمالهم
ونحن بمال الخيِّرين نجود

وكان مظهره المرح غير مخبره الحزين ، لما مرَّ به فى ظروفه الأسرية من يتم ومسغبة ، فكانت ضحكاته تخفى وراءها قلبا أسيفا . ولعل هذا يفسر لنا قوله (لا يطيب لى نظم الشعر إلا إذا كنت حزينا) . وهو القائل :

إذا تصفحت ديوانى لتقرأنى
وجدت شعر المراثى نصف ديوانى

كما كان محروما من حظوة الزلفى لذوى السلطان كما كان ينعم بها قرينه شوقى ، ومع هذا — أو من أجل هذا — كان ميالا إلى الاتصال بالناس بمختلف فئاتهم ، والعيش معهم فى مودة وألفة .

أما تكوين حافظ الأدبى فقد أرجعه طه حسين إلى تلمذة حافظ للبارودى ، فقد قلده منذ نشأ ، ثم تشجع فقلد المتقدمين الذين كان يتأثرهم البارودى نفسه . وكما كان علم البارودى بالأدب محدودا لا يتجاوز الأدب القديم يحفظه وقلما يفقه عميقه ، فقد كان علم حافظ محدوداً كذلك . وكانت ذاكرة حافظ غنية ، ولكن عقله ظل فقيراً ، فاعتمدت شاعريته على الذاكرة من جهة ، وعلى الحياة المحيطة به من جهة أخرى . ولهذا لا نجد فى شعر حافظ عمقا .

أما نتاجه الشعرى فقد كان صورة صادقة لهذه النفس البسيطة اليسيرة ، فأحبه الناس كما أحبوا مصدره(٨٩) . ولم يضن حافظ بالتحمل على تجويد شعره وتحسينه ، فعمل جاهدا فى هذا السبيل حتى تفوق فى الرثاء تفوقا ملحوظا .

ويعزو طه حسين جودة الرثاء واتقانه عند حافظ إلى سمتين نفسيتين فى شخصيته :

أولاهما

أن نفس حافظ كانت قوية الحس كأشد ما تكون النفوس الممتازة قوة حس ، وصفاء طبع ، واعتدال مزاج ، وكانت إلى ذلك وفية رضية لا تستبقى من صلاتها بالناس إلا الخير ، ولا ترى للإحسان والبر جزاءً يعدل الإشادة به والثناء عليه .

والسمة والأخرى

هى الصلة المتينة بين نفسه ونفوس الناس وميولهم وآمالهم . وقد جعلته طبيعته مرآة صافية صادقة لحياة نفسه ولحياة شعبه . ومن هنا ليس غريباً أن تقع الكوارث من نفسه أشد وقع ، وينطق لسانه بالشعر فى تصوير عواطفه فيبلغ من ذلك ما يريد فى غير مشقة ولا عناء(٩٠) .

ثم يورد طه حسين قصيدة حافظ فى رثائه للإمام محمد عبده ، ويرى فيها ذوب نفس حافظ الملتاعة ، ويرجع ذلك إلى أنها « قبس من هذه النار التى كانت تضطرم فى نفس حافظ حزنا صادقا على صديقه ووليه وأستاذه . نفذ هذا القبس الصادق فى هذا الشعر العادى فجعله حزناً كله »(٩١) .

وإلى جانب هذا الرثاء الإنسانى النبيل الصادق هناك رثاء قاله بعد أن نضج فنه ، ولكنه لم يستطع أن يمس القلوب ، وإن استطاع أن يثير الإعجاب . وربما كان رثاؤه لرياض باشا أصدق مثال لهذا النوع من الشعر الذى بكى فيه الشاعرُ بلسانه وعقله ، ولم يبك فيه بقلبه ولا وجدانه[٩٢] .

لا يختلف رأى العقاد عن رأى طه حسين فى تصوير الملامح النفسية لشخصية حافظ ، فيرى العقاد أن نفس حافظ البسيطة وأسلوبه الصريح مع كل الشخصيات ، وفكاهته الظاهرة التى يشيعها مع مخالطيه ، ترجع جميعها إلى حضور الحس ، والإفراط فى الاستجابة لمؤثرات الساعة الحاضرة ، إنه (ابن ساعته)[٩٣] .

والعقاد وإن لم يصرح بمشاعره نحو حافظ ـ كما فعل طه حسين ـ فإنه يُكِنُّ له ودا وإعجابا يظهران من كتابته عنه وعن شعره .

ويشرح العقاد صفة من صفات شعر حافظ ، وهى صفة الجلال ، ويوازن بينها وبين صفة الجمال ، ويبين التأثير النفسى فى المتلقى ، وتهيؤ نفسه لاستقبال صفتى الجلال والجمال ؛ ليعتقد أن الجلال الظاهر يتطلب من شعرائه سموا فى المعانى ، أو أفضلية لها على شعراء الجمال ؛ لأن إدراك الجمال ينبغى له تهذيب فى النفس ، ودقة فى الذوق ، لا تكتسبان إلا مع العلم ، ومعاينة ثمرات الفنون . ذلك إلى استقامة الفطرة ، وسلامة الطبع . وليس كذلك الجلال ؛ فإنه لقوته الضاغطة على الحواس يضطر النفس إلى الشعور به قسرا مادامت على استعداد له . ويندر فى رأيه أن تعرى نفس عن استعداد للشعور بالجلال[٩٤] .

وفى تقويم العقاد لحافظ ومكانته بين شعراء عصره يراه حلقة وسطى بين النمط الذى سنَّه البارودى فى إبَّان النهضة القومية ، والأنماط المبتدعة التى يدعو إليها الشعور بالحرية الشخصية ، والمزايا الفردية . فهو رجل يدل بشعره على زمنه وعلى نفسه[٩٥] .

● (أحمد شوقى) ●

شاعر وُلد بباب إسماعيل ، فتربى فى القصور ودرج فى النعيم ، وتفتحت عيناه على بريق الذهب ، وطابت نفسه لرغد العيش ورفاهة الحياة .

هادىء النفس ، رقيق الحس ، وصاحب طبيعة تأملية حالمة ، مزود بالثقافتين العربية والغربية ، مستمد خواطره من عوالم رحبة ، بعيد عن صخب الحياة ، عزوف عن الاختلاط بالناس ، ينظر إليهم من برجه المرتفع ، ويشارك فى قضايا أمته من مرقب عال ؛ وثق بموهبته الشعرية فجعل الشعر شغل حياته لم يشغله عنه سواه . وواصل إبداعه حتى بلغ ما بلغ من مكانة فريدة ، وعُقد له لواء السبق ، وخُلعت عليه إمارة الشعر .

ومن أجل هذه المنزلة العالية التى وصل إليها شوقى اهتم النقاد به وبشعره فى حياته وبعد وفاته ، ونشطت أقلامهم بين مهلل ومقلل ومقوم . فماذا كان موقف كل من طه حسين والعقاد من هذا كله فى نطاق طبيعة موضوعنا ؟

هذا ما سنعرفه فى الصفحات التالية .

ـ ١ ـ

يحرص طه حسين فى كتابته عن شوقى أن يكون ودودا معه رفيقا به ؛ فهو يقول عنه « أظن أن شوقيا يؤثر النقد المنصف على الحمد المسرف ، وأظن أنى أُجِلّ شوقى وأكبره بالنقد أكثر من إجلالى إياه بالتقريظ والثناء ؛ فقد شبع شوقى ثناءً وتقريظا ، وأحسبه لم يشبع نقدا بعدُ . وليس شوقى فيما أعلم منه شرِها إلى حُسْن الحديث وطيب المقالة »[٩٦] .

ثم يطلعنا طه حسين على طبيعة شوقى النفسية واصفا إياها بأنها معقدة ، فيها من آثار العرب ومن الترك ومن اليونان ومن الشركس ، وقد التقت كل هذه الآثار وما فيها من طبائع ، واصطلحت على تكوين نفس شوقى ؛ فكانت هذه النفس بحكم هذه الطبائع أبعد الأشياء عن البساطة ، وهى بحكم هذا التعقيد خصبة كأشد ما يكون الخصب ، ثم زادت خصبا وثروة باتصالها بالحياة[٩٧] .

أما تكوين شوقى الثقافى فيتمثل فى إجادته التركية والفرنسية اللتين تتيحان له الاطلاع على روائع الأدبين ، فضلا عن اطلاعه الواسع فى الأدب العربى ، ولكن طريقته فى الاطلاع والدرس وبخاصة فى فرنسا لم تسر على منهج كامل مفيد ، بل كان يأخذ من الأدب الفرنسى أيسره ، ويتأثر بالقديم الفرنسى أكثر مما يتأثر بالجديد ، وأنه لو اتصل بالمجددين الذين عاصروه فى شبابه من شعراء الفرنسيين لسلك شعره سبيلا أخرى . ولكنه لم يفعل[٩٨] .

ورؤية طه حسين لشوقى حين يبدع قصيدته وبواعثه لصياغتها تتمثل فى أن شوقيا لا يصدر فى شعره عن عقيدة فنية صريحة ، وإنما هو يتأثر بالظرف الذى يقول فيه الشعر ليس غير[٩٩] .

ويفسر طه حسين الازدواج النفسى فى شخصية شوقى الذى لمحه هيكل فى مقدمته للشوقيات[١٠٠] بأن هذا الازدواج تقليد منه للمؤمنين الزاهدين ، وكذلك للمستمتعين بلذات الحياة ، كما يقلد غيرهم من أصحاب الشعر[١٠١] .

ويوضح طه حسين إسهام شوقى التجديدى فى الشعر ، ومدى ارتباط هذا الإسهام بسمات شوقى النفسية ؛ فهو « لا يجدد فى صراحة وشجاعة وثبات للخصوم ، ولكنه يجدد فى لباقة ومداورة والتواء على المناهضين »[١٠٢] .

ولم يكن هذا المذهب مقصورا على شعره فحسب ، بل كان هذا سلوكه الشخصى ، ودأبه فى تعامله مع الناس « فهو لم يواجه الناس بتجديد عنيف فى الأدب قط ، وهو لم ينهض لخصومة ناقد من نقاده ، بل لم يجرؤ على أن يلقى نقاده بالعتب . . . ولم يكن فى حياته اليومية عدو ظاهر ، إنما الناس جميعا أصدقاؤه وخلصاؤه ، يظهر لهم صفحة واضحة نقية ، ومن وراء هذه الصفحة صفحات بيض وصفحات سود »(١٠٣) .

ويعزو طه حسين أسباب هذه السمات النفسية لدى شوقى إلى نشأته فى القصر وحياته الطويلة بين جنباته . وكان ذلك أمرا طبيعيا منه ، ليضمن لنفسه السلامة والظفر(١٠٤) .

ويمزج طه حسين أحيانا فى نقده لشوقى بين اللمحة النفسية والنظرات الفنية ؛ ففى قصيدته عن كشف مقبرة توت عنخ آمون يقول طه حسين « ليست هذه القصيدة آية من آيات شوقى ، إنما هى قصيدة من قصائده الجيدة . ولعلك إذا أردت أن تتلمس مصدر ما فى هذه القصيدة من جودة لم تتجاوز شيئا واحدا ، وهو أن شوقيا لم يتكلف فى هذه القصيدة لفظا ولا معنى ، وإنما شعر وأحس ، وجرى قلمه بما أحس وما شعر . وليس هذا بالشىء القليل ، ولعل هذا هو كل شىء »(١٠٥) .

ويجمل طه حسين رأيه فى نفسية كل من شوقى وحافظ فيرى ــ فى مجال الموازنة بين النفسيتين ــ أن « نفس شوقى ارستقراطية رغم ديمقراطية الكتاب والمدرسة ، وكانت نفس حافظ ديمقراطية خالصة »(١٠٦) .

ويوازن بين الشاعرين فى قضية التقليد والتجديد فى الشعر ، ويبين ما آل إليه التقليد والتجديد عند كل منهما : « كان شوقى مجددا ملتوى التجديد ، وكان حافظ مقلدا صريح التقليد . ويمضى الزمن على حافظ وشوقى فإذا تقليد حافظ يستحيل لا أقول إلى تجديد بل أقول إلى نضوج غريب ، وقوة بارعة ، وشخصية تفرض نفسها على الأدب فرضا . وإذا تجديد شوقى يستحيل شيئا فشيئا إلى تقليد »(١٠٧) .

أما نظرته فى الموازنة الشاملة بين الشاعرين فتتضح فى تقريره بأنه لا يستطيع القول بأن أحد الشاعرين خير من صاحبه على الإطلاق ، ولكن مجالات تفوق حافظ كانت فى الرثاء ، وفى تصوير نفسية الشعب وآماله . أما مجالات تفوق شوقى فتتمثل فى أنه أخصب طبيعة ، وأغنى مادة ، وأنفذ بصيرة ، وأسبق إلى المعانى ، وأبرع فى تقليد الشعراء المتقدمين . كما أن لشوقى فنونا لم يحسنها حافظ ؛ فشوقى شاعر الغناء ، وشاعر الوصف ، وهو منشىء الشعر التمثيلى فى اللغة العربية(١٠٨) .

ــ ٢ ــ

وإذا كان طه حسين ودودا مع شوقى رفيقا به فى نقده فإن العقاد على النقيض من ذلك ؛ فقد كان فى نقده مهاجما لشوقى فى غير هوادة . وأخذ هجومه النقدى صورا متعددة . ولكن الملاحظ أن حدة هذا الهجوم خفت شيئا فشيئا بمرور الزمن ؛ فقد كان هجوما قاسيا عنيفا فى البداية إبّان حياة شوقى ، ثم أصبح هجوما خاليا من العنف فى أعقاب وفاة شوقى ، ثم صار نقدا هادئا ، وأخيرا تحول إلى نقد موضوعى لم يبخس شوقى حقه ، واعترف له بمكانته فى جيله .

وربما كان مصدر هذا العنف فى بدايات كتابة العقاد عنه إلى شعوره بالتفاف الناس حول شوقى وإعجابهم به ، ثم ما وجده العقاد من تجاهل شباب جماعة أبولو لأستاذيته فى الشعر ، وتقديمهم شوقى ومطران عليه .

وأجدر ما يشار إليه فى كتابات العقاد الأولى ما جاء فى كتاب (الديوان) ١٩٢١ ؛ فقد قدم فيه رؤيته لرسالة الشعر ووظيفة الشاعر من منظوره النفسى ، وكيف يعبر الشعر الحق عن إحساس الشاعر بما حوله ، ولا يقف الشعر الصادق عند حدود الحواس بل يمتد إلى ما يمس المشاعر والعواطف الإنسانية ، وكيف يؤثر الشاعر فيمن حوله بقوة شعوره وتميزه ، ويكشف عن حقيقة الشىء وجوهره ، ولا يقف على الظواهر فيه ، وكيف يعمل على إيجاد المشاركة الوجدانية بينه وبين المتلقى .

وإلى جانب هذه الرؤية يحرص العقاد على أهمية تزويد الشاعر نفسه بثقافة أساسية يمثل علم النفس جانبا مهما منها ، ورتب على فقدان الشاعر هذه الثقافة الأساسية عيباً معنوياً . ويظهر هذا من تتبعه لقصيدة شوقى فى رثائه لعثمان غالب التى يقول فى ختامها :

الفكر جاء رسوله ... فأتى بإحدى المعجزات
عِىّ الشعور إذا مشى ... رد الشعوب إلى الحياة

حيث يقول العقاد « فى كل مختصر من مختصرات علم النفس يكاد يبدأ المؤلف بالفرق بين الفكر والشعور ، ويكاد يضع كلا منهما بالموضع المقابل للآخر . وقد ألم العامة بداهة بهذه الحقيقة ، فتسمع منهم من يقول أحيانا ليست هذه مسألة عقل ، هذه مسألة إحساس ، أو ما فى معنى ذلك . ولكن شاعر العامة لايفطن إلى هذا الفرق فيجعل الفكر والشعور شيئا واحدا . ثم يعكس الآية فيقول : إن الشعور يرد الحياة ؛ وكلنا يعلم أن الحياة هى التى تنشىء الشعور . ولا بدع فإن من لا يفكر إلا سهوا ، ولا يشعر إلا لهوا ، ولا يمارس أسرار الحياة وقضاياها الغامضة إلا عفوا لحرى أن يجهل الفرق بين التفكير والإحساس ، كما جهل الفرق بين مقام السخرية ومقام التعزية »(١٠٩) .

ويبرز العقاد ــ من خلال موازنته بين شاعرية البحترى وشاعرية شوقى فى سينيتيهما ــ أهمية توافر الإحساس الفنى للشاعر وصدق شعوره ، وينعى على الناقدين المقلدين عدم تذوقهم حديث النفس ، وبُعدهم عن إدراك البواعث التى جاشت بالشعور ، ومبينا أهمية « الموقف » فى القصيدة ، حيث لا نجاح للشاعر إذا هو لم ينجح فى نقل المتلقى إلى ذلك « الموقف » الذى كان فيه ، وإشراكه معه فى نظرته التى نظر بها حين قال قصيدته .

ويورد مقاطع من سينية البحترى :

حلم مطبق على الشك عينى
أم أمانٍ غيَّرن ظنى وحَدْسى

. . . .

وسينية شوقى :

نفسى مرجل وقلبى شراع
بهما فى الدموع سيرى وأرسى

. . . .

ويقابل بين شاعرية البحترى فى موقفه على إيوان كسرى ، وشاعرية التقليد فى موقف شوقى على آثار الأندلس أو آثار مصر . ويقابل بين أسى البحترى الصادق ، و « شعوذة » شوقى فى أساه ؛ فليس فيها من صدق الإحساس ظاهر ولا باطن ، ولا كثير ولا قليل(١١١) .

ومن الطريف أن العقاد المعنيّ بتتبع الوجهة النفسية فى الأعمال الأدبية التى ينقدها ، قد أغفل هذه الوجهة فى نقده لرواية «قمبيز» لشوقى ، وكان نقده فيها موجها إلى دراسة الحوادث التاريخية لهذه الحقبة ، بهدف بيان قصور شوقى فى عرضها ، وفى معالجته لها من الجانب الفنى(١١١) ، مع أن شوقيا بذل جهدا واضحا فى تحديد ملامح شخصية قمبيز الطاغية ، وبخاصة فى وصف نوبات الصرع التى كانت تصيبه ، وما كان يتراءى له من خيالات وأشباح من مثل قول شوقى على لسان قمبيز مخاطبا نفسه :

قد رجع الصغير لى
يا ليته لم يرجع
ما بال عينى أظلمت
ما بال ساقى جمدت(١١٢)

وقوله على لسان قمبيز من الأشباح والخيالات :

ويل من الماضى ومن أشباحه
هذى خيالات الزمان الخالى
عجب العجائب ويح لى ماذا أرى
شبح ، أجل شبح وطيف خيال

فكان المتوقع أن يُعنى العقاد بدراسة هذه الحالات التى تنتاب الشخصية الرئيسية فى الرواية ، ولكنه لم يفعل !

وفى جولة أخرى من جولات العقاد فى هجومه على شوقى ينعى عليه ارتفاع شعر الصنعة عنده إلى ذروته العليا ، وهبوط شعر الشخصية إلى حيث لا يمكن تبين لمحة من الملامح ولا قسمة من القسمات التى يتميز بها إنسان بين سائر الناس ، وإذا عُرف شوقى من شعره فإنما يُعرف « بعلامة صناعته » وأسلوب تركيبه ، كما يُعرف المصنع من علامته الموسومة على السلعة المعروضة ، ولا يُعرف بتلك « المزية النفسية » التى تنطوى وراء الكلام ، وتنبثق من أعماق الحياة(١١٣) .

ويكتب العقاد عن شوقى بمناسبة مرور ربع قرن على وفاته بأسلوب هادىء بعيد عن العنف ، ويُبطن كلامه بما يوحى بالاعتذار عن أسلوبه القاسى مع شوقى فيقول « قد دعونا إلى التجديد . . . لنقول ذلك بالأسلوب الذى ارتضيناه أو ارتضاه المقام ، وكان أسلوبا يوجبه علينا أننا كنا نخترق السدود ، ونحارب سوء الفهم وسوء النية فى وقت واحد »(١١٤) .

ثم يقوِّم العقاد شوقيا بنظرة بعيدة بعدما زمنياً كبيرا عن غبار معارك التجديد النقدية ، فيراه العقاد إمام المدرسة الوسطى بين المقلدين والمجددين ؛ فهو لم يكن من المقلدين الآليين الذين يلتزمون حدود المحاكاة الشكلية ولا يزيدون ، ولم يكن من المجددين الذين يعطون من عندهم كل ما أعطوه من معنى وتعبير ، ولكنه كان يقلد ويتصرف ، وكان تصرفه يخرجه من زمرة الناقلين الناسخين ، ولكنه لا يسلكه فى عداد المبدعين الخالقين الذين تنطبع لهم « ملامح نفسية مميزة »(١١٥) .

وآخر ما كتبه العقاد عن شوقى كان بأسلوب النقد الموضوعى ، فيقرر أن شوقيا كان عَلَماً فى جيله ، كما اجتمعت له جملة المزايا والخصائص التى تفرقت فى شعراء عصره . ولم توجد مزية ولا خاصة قط فى شاعر من شعراء ذلك العصر إلا كان لها نظيرة فى شعر شوقى من بواكيره إلى خواتيمه . ثم يوازن العقاد بين مدرسة شوقى وبين مدرسة الديوان ، محددا الخلاف بينهما فى أمرين .

أولهما : يرجع إلى النظم والتركيب ، وخلاصته أن القصيدة هى وحدة الشعر ، وأنها خليقة من أجل هذا أن تكون بنية حية متماسكة ، تصلح للتسمية ، وتتميز بالموضوع والعنوان .

والأمر الآخر : يرجع إلى لباب الفن فى الشعر كما يرجع إليه فى سائر الفنون . وخلاصته أن الشعر تعبير عن النفس الإنسانية فى الطبيعة وفى الحياة ، وليس بالتعبير عنها كما يحكيها لنا العرف فى جملته ، دون التفات إلى الأحوال المتغيرة بين الآحاد والسمات . وأن الفرق بين المنهجين كالفرق بين مصور ينقل النماذج الشائعة بمقاييسها التقليدية ، ومصور ينقل عن الطبيعة والحياة(١١٦) .

ثم يجرى العقاد موازنة أخرى ، ولكنها هذه المرة بين حافظ وشوقى من خلال مقياسه النفسى فى النقد ، وهومقياس (الصدق الشعورى لدى الشاعر) ، وكيف أن حافظا توافر لديه الصدق الشعورى الذى افتقده شوقى ، فيقرر أن حافظا أشعر ، ولكن شوقيا أقدر ؛ لأن ديوان حافظ هو سجل حياته الباطنة لا مراء . أما ديوان شوقى فهو « كسوة التشريفة » التى يمثل بها الرجل أمام الأنظار ، وليس هو من حقيقة حياته فى كثير ولا قليل .

ويضرب العقاد مثلا محسوسا ليحمل قارئه على الاقتناع بما يراه ، والمثل هو ارتفاع سعر الحرير عن سعر الكتان ، ولكن الكسوة السليمة المحكمة من الكتان أفضل وأجمل من كسوة الحرير التى لا تلائم لابسها . وهذا هو الفرق بين شوقى وحافظ ، فإن شوقيا ولا شك أذكى وأعلم وأصنع ، ولكن حافظا يعيش فى نطاقه المحدود خيرا من معيشة شوقى فى نطاقه الواسع ، ويعبر عنه أصدق من تعبيره(١١٧) .

الهوامش :

(١) راجع طه حسين ، تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ٧ ، ٨ .

(٢) محمد خلف الله أحمد ، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، ص ١٩٤ .

(٣) انظر : سهير القلماوي ، ذكرى طه حسين ، ص ١٣٧ .

(٤) يُقصد بالاتجاه النفسي في النقد الأدبي دراسة شخصية المبدع بوصفه صاحب النص ، والوقوف على العوامل النفسية التي دفعته إلى إبداعه ، وتبين مشروعية صلة النص بمبدعه ، وإلقاء الضوء على النص ، وتفسير رموزه ، وكشف غوامضه ، توصلا لبيان جماليات النص ، واستقصاء دلالته على صدق المبدع ذاته ، وكيف شكل عبارته في نصه الأدبي ، وتأثير ذلك النص على المتلقي ، ومشاركته الوجدانية للمبدع ، وفي ازدياد إحساسه ـ في حالة الرضا عن النص ـ بالمتعة والاستقرار النفسي .

(٥) طه حسين ، تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ٧ .

(٦) المصدر السابق ، ص ١٢ .

(٧) طه حسين ، حديث الأربعاء ، جـ ١ ، ص ٣٠٥ .

(٨) طه حسين ، حديث الأربعاء ، جـ ٢ ص ٥٢ .

(٩) طه حسين ، فصول في الأدب والنقد ، ص ١٠ .

(١٠) طه حسين ، قادة الفكر ، ص ١٠ .

(١١) طه حسين ، خصام ونقد ، ص ٢٥٧ .

(١٢) سيظهر في تطبيقاته النقدية ما يخالف هذا الموقف النظرى .

(١٣) طه حسين ، مع المتنبي ، ص ٣٧٥ .

(١٤) المصدر السابق ، ص ٣٧٦ . ويلمح طه حسين بهذا لرأى العقاد القائل بإمكان معرفة الملامح النفسية للشاعر من خلال شعره ، كما يتضح فيما بعد .

(١٥) طه حسين ، خصام ونقد ، ص ١٠٣ .

(١٦) انظر المصدر السابق ، ص ١٠٥ .

(١٧) انظر المصدر السابق ، ص ١٠٦ .

(١٨) انظر المصدر السابق ، ص ٢٥٧ .

(١٩) جابر عصفور ، المرايا المتجاورة : دراسة في نقد طه حسين ، ص ١٠ .

(٢٠) انظر المصدر السابق ، ص ١٣ .

(٢١) عباس العقاد : خلاصة اليومية والشذور ، جزء الخلاصة ، ص ١٢٠ .

(٢٢) عباس العقاد : مطالعات في الكتب والحياة ، ص ٤٣٥ ، ٤٤٤ .

(٢٣) عباس العقاد ، يوميات ، ٢ ، ص ١٠ .

(٢٤) العقاد على حق في هذا الاختيار ؛ فهذه المدرسة أخصب مدارس علم النفس للناقد الأدبي ، وأكثرها ثراءً بالأفكار ، وأقربها إلى طبيعة الأعمال الأدبية دراسة وتفسيراً .

وقد ظهر أثر الإفادة من التحليل النفسي في الفنون الأدبية ؛ فقد استفاد الكتاب المسرحيون من التحليل النفسي في بناء شخصيات المسرحية وإجراء حوارها ، وتقديم ، مواقفها الدرامية ، كما استفاد كتاب الرواية منه في رسم الشخصيات وبيان سماتها ، والإفصاح عن العلاقات بين أبطالها ، واستفاد منه الشعراء في تعميق نظرتهم للإنسان ، وزيادة معرفتهم به ، وبما يمور في داخله من صراعات وأهواء .

وأبرز ما استفاده النقد الأدبي من التحليل النفسي الكشف عن غوامض الشخصيات المحيرة في الأعمال الأدبية ، والإسهام في توضيح المعنى الداخلي للنص ، بالكشف عن مصادر الرموز والصور التي ينبض بها النص ، وتتبع تفرع هذه الرموز وإثراتها في نفس المبدع ، والإسهام في تجلية سر الإبداع الفني . ولكن مجال الإفادة من التحليل النفسي في النقد الأدبي مرهون بالجمع بين هذه الرؤية السيكولوجية والرؤية الفنية الجمالية .

(انظر : عطاء كفافي ، النزعة النفسية في منهج العقاد النقدي ، ص ١٤١ ، ١٤٢) .

(٢٥) عباس العقاد ، مقال للتعريف بكتاب الدكتور بدوى طبانه (التيارات المعاصرة في النقد الأدبي الحديث) مجلة قافلة الزيت السعودية (مارس ـ أبريل ١٩٦٤ م) ص ٢٩ ، ٣٠ .

(٢٦) عباس العقاد ، يوميات ، ق ٧ ص ١٩ ، ٢٠ .

(٢٧) المصدر السابق ، ص ١٧١ ٧ ، ١٧٢ .

(٢٨) راجع ، عطاء كفافي ، النزعة النفسية في منهج العقاد النقدى ص ١٤٦ ـ ١٥٩ .

(٢٩) طه حسين ، فصول في الأدب والنقد ، ص ٤٧ .

(٣٠) عباس العقاد ، أنا ، ص ١١٦ .

(٣١) انظر المصدر السابق ، والصفحة نفسها .

(٣٢) المصدر السابق ، ص ٢٠٥ .

(٣٣) انظر طه حسين ، من حديث الشعر والنثر ، ص ١٥٤ .

(٣٤) طه حسين ، حديث الأربعاء ، جـ ٢ ، ص ١٠٩ ، ١١٠ .

(٣٥) طه حسين ، حديث الأربعاء ، جـ ١ ، ص ٢٩٤ .

(٣٦) طه حسين ، خصام ونقد ، ص ٢٣٥ .

(٣٧) طه حسين ، مع المتنبي ، ص ٢٢ ، ٢٣ .

(٣٨) طبّق العقاد في معظم نقده مبادىء مدرسة التحليل النفسي . ونجده في القليل النادر قد استعان ببعض مبادىء مدرسة الطباع النفسية في دراسته لشخصية أبي العلاء (انظر كتاب العقاد ، الفصول ، ص ٢١ ، ٢٢) ولشخصية المتنبي (انظر كتاب العقاد ، آراء في الآداب والفنون ، ص ٥٦) .

(٣٩) يلحظ طه حسين نفسه هذا الملحظ فيشير في نهاية كتابه (مع المتنبي) إلى ذلك ويقول : « كنت أريد أن أستأنف الحديث مرة أخرى فأفصل القول في فن المتنبي بعد أن فرغت من تفصيل القول في حياته ، وأقف بنوع خاص عند أشياء لم أوفق على أن ألمت بها إلماما » ص ٣٧٥ .

(٤٠) طه حسين ، مع المتنبي ، ص ٩ .

(٤١) المصدر السابق ، ص ٨١ .

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٣٨٢ ، ٢٨٣ .

(٤٣) انظر المصدر السابق ، ص ٣٠٦ .

(٤٤) انظر المصدر السابق ، ص ١٦١ .

(٤٥) انظر المصدر السابق ، ص ١٧١ .

(٤٦) المصدر السابق ، ص ١٠٥ .

(٤٧) وهذا الاحتياط أمر طبيعي ؛ لأن « الاتجاه النفسي » لم تكن معالمه قد وضحت عند صدور كتاب « مع المتنبي » في يناير من عام ١٩٣٧ .

(٤٨) طه حسين ، مع المتنبي ، ص ٥٨ .

(٤٩) يبرز طه حسين ـ في تحديده الخصائص الفنية لشعر المتنبي ـ خصلتين هما المطابقة والمبالغة (انظر المصدر السابق ، ص ٥٠ ، ٥١) .

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٧٤ .

(٥١) انظر المصدر السابق ، ص ١٨٠ .

(٥٢) المصدر السابق ، ص ٣١٨ .

(٥٣) انظر المصدر السابق ، ص ٢٨٥ ، ٢٨٦ .

(٥٤) انظر عباس العقاد ، مطالعات في الكتب والحياة ، ص ١٨٢ .

(٥٥) انظرها هامش رقم (٤٩) .

(٥٦) عباس العقاد ، مطالعات في الكتب والحياة ، ص ١٨٨ .

(٥٧) انظر المصدر السابق ، ص ١٩١ ، ١٩٢ .

(٥٨) عباس العقاد ، شخصية المتنبي في شعره ، مجلة الهلال ، (عدد خاص عن المتنبي) ، أغسطس ١٩٣٥ ، ص ١١٢٢ ، ١١٢٣ .

(٥٩) انظر طه حسين ، مع المتنبي ، ص ٣٦ ، ٣٧ .

(٦٠) انظر عباس العقاد ، ساعات بين الكتب ، ص ٥١٣ ، ٥١٤ .

(٦١) انظر عباس العقاد ، أبو الطيب المتنبى ، سلسلة تراث الإنسانية ، المجلد الأول (١) ، ١٩٦٣ ، ص ٢٠ .

(٦٢) طه حسين ، مع أبي العلاء في سجنه ، ص ٢٣ ، ٢٥ .

(٦٣) المصدر السابق ، ص ٣٠ .

(٦٤) المصدر السابق ، ص ٩٩ .

(٦٥) طه حسين ، تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ١١٢ ، وقد أشارت سهير القلماوى – في حديثها عن آفة العمى عند طه حسين – إلى شعوره (بالشيئية) منذ طفولته ، وشعوره بأنه (متاع) يُنقل من مكان إلى آخر . راجع كتابها (ذكرى طه حسين) ص ٧٠ .

(٦٦) انظر طه حسين ، تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ١٥٢ .

(٦٧) انظر طه حسين ، مع أبي العلاء في سجنه ، ص ١١ .

(٦٨) انظر المصدر السابق ، ص ٤٨ – ٥٠ .

(٦٩) انظر المصدر السابق ، ص ٦٠ – ٦٣ .

(٧٠) انظر طه حسين ، تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ١١٩ ، ١٢٠ .

(٧١) المصدر السابق ، ص ١٥٠ .

(٧٢) طه حسين ، مع أبي العلاء في سجنه ، ص ٧٣ ، وحديث طه حسين هنا عن المتنبى لا يختلف في جوهره عن رأيه السابق في الموازنة الأولى بين أبي العلاء والمتنبى .

(٧٣) انظر عباس العقاد ، الفصول ، ص ٢١ ، ٢٢ .

(٧٤) انظر عباس العقاد ، مطالعات في الكتب والحياة ، ص ١٢٨ ، ١٢٩ .

(٧٥) طه حسين ، حديث الأربعاء ، جـ٣ ، ص ١٠٤ .

(٧٦) المصدر السابق ، ص ١٠٣ .

(٧٧) عباس العقاد ، رجعة أبي العلاء ، ص ٥ .

(٧٨) انظر المصدر السابق ، ص ٣٠ ، ٣١ .

(٧٩) انظر المصدر السابق ، ص ٣٢ ، ٣٣ .

(٨٠) انظر المصدر السابق ، ص ١٠٠ .

(٨١) انظر المصدر السابق ، ص ١٢ .

(٨٢) انظر طه حسين ، فصول في الأدب والنقد ، ص ٢٤ – ٢٦ .

(٨٣) الدرعيات إحدى وثلاثون قصيدة ومقطوعة شعرية في وصف الدروع وما يتعلق بها .

(٨٤) انظر عباس العقاد ، أشتات مجتمعات في اللغة والأدب ، ص ١٣٨ – ١٤٠ .

(٨٥) طه حسين ، حافظ وشوقى ، ص ١٣٠ .

(٨٦) انظر المصدر السابق ، ص ١٣٤ – ١٣٦ .

(٨٧) المصدر السابق ، ص ٨٣ .

(٨٨) انظر المصدر السابق ، ص ١٧٥ ، ١٧٦ .

(٨٩) انظر المصدر السابق ، ص ١٧٦ ، ١٧٧ .

(٩٠) انظر المصدر السابق ، ص ١٤٠ ، ١٤١ .

(٩١) المصدر السابق ، ص ١٤٦ .

(٩٢) انظر المصدر السابق ، ص ١٥٧ .

(٩٣) انظر عباس العقاد ، الشخصية الحافظية ، مجلة الهلال ، يوليو ١٩٦٣ ، ص ٨ .

(٩٤) انظر عباس العقاد ، خلاصة اليومية والشذور (جزء الخلاصة) ، ص ٩٨ .

(٩٥) انظر عباس العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى ، ص ٢٠ .

(٩٦) طه حسين ، حافظ وشوقى ، ص ٩٠ .

(٩٧) انظر المصدر السابق ، ص ١٧٩ .

(٩٨) انظر المصدر السابق ، ص ١٧٩ ، ١٨٠ .

(٩٩) انظر المصدر السابق ، ص ١٨ ، ١٩ .

(١٠٠) الازدواجية في شخصية شوقى هي ما أشار إليه هيكل من تجاور شخصيتين في نفس شوقى ، شخصية المؤمن العامر بالإيمان ، وشخصية رجل الدنيا المحب للحياة ونعيمها ، انظر محمد حسين هيكل في مقدمته للشوقيات ص هـ ، و ، ز .

(١٠١) انظر طه حسين ، حافظ وشوقى ، ص ٢٠ .

(١٠٢) المصدر السابق ، ص ١٧٤ .

(١٠٣) المصدر السابق ، والصفحة نفسها .

(١٠٤) انظر المصدر السابق ، ص ١٧٥ .

(١٠٥) المصدر السابق ، ص ٩١ . وراجع نظراته الفنية من ص ٩٢ إلى ص ٩٩ .

(١٠٦) المصدر السابق ، ص ١٧١ .

(١٠٧) المصدر السابق ، ص ١٧٦ .

(١٠٨) انظر المصدر السابق ، ص ١٩٧ ، ١٩٨ .

(١٠٩) عباس العقاد ، الديوان في الأدب والنقد ، ص ٣٥ .

(١١٠) انظر عباس العقاد ، ساعات بين الكتب ، ص ١١٧ ، ١١٨ .

(١١١) انظر عباس العقاد ، رواية قمبيز في الميزان ، ص ٥ وما بعدها .

(١١٢) انظر أحمد شوقى ، قمبيز ، ص ٩٥ .

(١١٣) انظر عباس العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى ، ص ١٦١ .

(١١٤) عباس العقاد ، شوقى في الميزان بعد خمس وعشرين سنة ، الهلال ، المجلد ٦٥ ، ١٩٥٧ ، ص ٨ .

(١١٥) انظر المصدر السابق ، ص ٩ .

(١١٦) انظر عباس العقاد ، صفحة شوقى الباقية ، مجلة الآداب ، نوفمبر ١٩٥٨ ، ص ٣ .

(١١٧) انظر عباس العقاد ، معراج الشعر ، مجلة الكتاب ، أكتوبر ، ١٩٤٧ ، ص ١٥٠٦ ، ١٥٠٧ .

□□□

(المصادر والمراجع)

١ – أحمد شوقى ، الشوقيات ، المجلد الثالث ، القاهرة ، مطبعة الاستقامة ، ١٩٥٠ .

٢ – قمبيز ، بيروت ، دار الكتاب العربى ، بدون تاريخ .

٣ – جابر عصفور ، المرايا المتجاورة ، دراسة في نقد طه حسين ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة دراسات أدبية ، ١٩٨٣ .

٤ – سهير القلماوى ، ذكرى طه حسين ، القاهرة ، دار المعارف ، سلسلة اقرأ ، ٣٨٨ ، اكتوبر ١٩٧٤ .

٥ – طه حسين ، تجديد ذكرى أبي العلاء ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٨ .

٦ – حافظ وشوقى ، القاهرة ، مكتبة الخانجى ، بدون تاريخ .

٧ – حديث الأربعاء ، الجزء الأول ، الطبعة الثامنة ، القاهرة ، دار المعارف ، بدون تاريخ .

٨ – حديث الأربعاء ، الجزء الثانى ، الطبعة التاسعة ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٨ .

٩ – حديث الأربعاء ، الجزء الثالث ، القاهرة ، دار المعارف ، بدون تاريخ .

١٠ ـ خصام ونقد ، بيروت ، دار العلم للملايين ، الطبعة الأولى ، ١٩٥٥ .

١١ ـ فصول في الأدب والنقد ، القاهرة ، دار المعارف ، بدون تاريخ .

١٢ ـ قادة الفكر ، القاهرة ، مطبعة الفجالة ، بدون تاريخ .

١٣ ـ مع أبي العلاء في سجنه ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ .

١٤ ـ مع المتنبي ، القاهرة ، دار المعارف ، بدون تاريخ .

١٥ ـ من حديث الشعر والنثر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٣ .

١٦ ـ عباس العقاد ، آراء في الآداب والفنون ، بيروت ، الهيئة العامة للكتاب ، بدون تاريخ .

١٧ ـ عباس العقاد ، أشتات مجتمعات في اللغة والأدب ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٣ .

١٨ ـ أنا ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، الطبعة الثانية ، ١٩٧١ .

١٩ ـ عباس العقاد ، الديوان في الأدب والنقد ، القاهرة ، دار الشعب ، بدون تاريخ . (بالاشتراك مع ابراهيم عبد القادر المازني) .

٢٠ ـ عباس العقاد ، الفصول مجموعة مقالات أدبية واجتماعية وخطرات وشذور ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧ .

٢١ ـ خلاصة اليومية والشذور ، بيروت دار الكتاب العربي ، ١٩٧٠ .

٢٢ ـ رجعة أبي العلاء ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٨٦٧ .

٢٣ ـ رواية قمبيز في الميزان ، القاهرة ، مطبعة المجلة الجديدة ، بدون تاريخ .

٢٤ ـ ساعات بين الكتب ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الرابعة ، ١٩٦٨ .

٢٥ ـ شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٥ .

٢٦ ـ مطالعات في الكتب والحياة ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٦ .

٢٧ ـ يوميات ، الجزء الثاني ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٤ .

٢٨ ـ أبو الطيب المتنبي ، سلسلة تراث الانسانية ، القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، المجلد الأول (١) ، ١٩٦٣ .

٢٩ ـ تعريف بكتاب (التيارات المعاصرة في النقد الأدبي الحديث) للدكتور بدوي طبانة ، مجلة قافلة الزيت (السعودية) عدد ذي القعدة ١٣٨٣ هـ (مارس ـ ابريل ١٩٦٤ م) .

٣٠ ـ عباس العقاد ، الشخصية الحافظية ، مجلة الهلال ، يوليو ، ١٩٦٣ .

٣١ ـ شخصية المتنبي في شعره ، مجلة الهلال ، (عدد خاص عن المتنبي) السنة ٤٣ ، أول أغسطس ١٩٣٥ .

٣٢ ـ شوقي في الميزان بعد خمس وعشرين سنة ، مجلة الهلال ، المجلد ٦٥ ، الجزء ١٠ ، ١٩٥٧ .

٣٣ ـ صفحة شوقي الباقية ، مجلة الأداب ، العدد ١١ ، السنة ٦ ، نوفمبر ١٩٥٨ .

٣٤ ـ معراج الشعر ، مجلة الكتاب ، اكتوبر ١٩٤٧ .

٣٥ ـ عطاء كفافي ، النزعة النفسية في منهج العقاد النقدي ، القاهرة ، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والاعلان ، ١٩٨٧ .

٣٦ ـ محمد حسين هيكل ، مقدمة ديوان الشوقيات (الجزء الأول) القاهرة ، بدون تاريخ .

٣٧ ـ محمد خلف الله أحمد ، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، القاهرة ، معهد البحوث والدراسات العربية ، طبعة ثانية معدّلة ١٩٧٠ .



الواقع الأدبي

• **تجربة نقدية**

دورات الحياة وضلال الخلود
ملحمة الموت والتخلق
فى « الحرافيش »

• **رسائل جامعية**

واقع وآفاق النقد الروائى العربى

تجربة نقدية

● دورات الحياة ،
وضلال الخلـود

ملحمة الموت ، والتخلق في الحرافيش*

يحيى الرخاوي

●● ظل نجيب محفوظ يحاول ، ويحاور ، ويطرقها من كل جانب ، وبكل سبيل ، حتى بلغت أوج البدايات في « الطريق » ، وتعددت المحاولات في أكثر من موقع في الرواية الواحدة ، وفي أكثر من قصة قصيرة ، اختلفت ظهورا (مثلها في : حارة العشاق ، أو حكاية بلا بداية ولا نهاية) ، والتفافا (مثل : ثرثرة فوق النيل ، أو اللص والكلاب ، أو الشحاذ) حول المسألة نفسها ، بل يكاد لا يخلو عمل له إلا وأنت تلمحها ـ أعني المسألة نفسها ـ بشكل أو بآخر .

وحين تقدم إلى إعادة صياغة مسيرة الحياة من خلال استرجاع الرسالات السماوية بلغة معاصرة نسبياً ، راح فغامر فقالها رمزا صريحا في أولاد حارتنا ، لكنه وقع ، وما كان له إلا أن يفعل ، في خندق الالتزام التاريخي ، والتحفظ الديني ، فخرج العمل في صورة إعادة صياغة أكثر منه خلقا طليقا ، وحين انتزع منهم جائزة نوبل ، وقالوا إنها للثلاثية وأولاد الجبلاوي ، كدت أسمعه يقول في بعض تصريحاته ، بل هي للمحاولة الدؤوب والحرافيش ، فقد استطاع أخيرا أن يقولها كأفضل ما يكون القول في الملحمة ، بل أظنني قرأت له ، بعد الجائزة ، دون أن أتذكر المصدر المحدد ، تصريحا فهمت منه أنه يقر أن الحرافيش هي التطوير التجاوزي لأولاد حارتنا .

ورغم ما قيل في الحرافيش وعنها ، فإنني أحسب أنها لم تأخذ حقها ، ولا أحسبني قادراً على الوفاء بذلك . وإذا كنت سوف أركز على موقف بذاته في هذه الدراسة البداية ، فإنني لا أملك إلا أن أشير في الوقت نفسه للخطوط العامة لما أنوي تناوله حالا ، أو فيما بعد .

(١)

١ / ١

أما أنها ملحمة ، فهي ملحمة « . . . هي قصيدة قصصية طويلة[١] ، جيدة السبك . . تتسم وقائع قصتها بالشرف والجلال ، ويعالج فيها الموضوع على نحو يتناسب مع أعمال البطولة . . إلخ » .

فما الموضوع ، وكيف هي القصيدة ؟

أما الموضوع فهو الحياة ؛ الحياة بما هي حركة دوارة ، لا تبدأ بالولادة ـ كما دأبنا على تعريفها ـ بقدر ما تتخلق بيقين الموت . ويقين الموت ليس وعيا خاصا به ، بقدر ما هو الحقيقة الموضوعية الأساسية في الوجود البشري ، فوق قمة الوجود الحيوي . وما بين طرفي « الموت المصير » ، و« التخلق : إعادة الولادة » ، تتجدد الحركة ، وتبعث الحياة من أبيات القصيدة/الملحمة طولا وعرضا ، دورة وإعادة . جدلا وتوليفا ، دون انقطاع .

١ / ٢

الدافع/البدء : هو الموت .

والقانون/الحتم : هو الحركة .

والمسرح/المجال : هو الزمن .

والفصول/التتالي : هي دورات الحياة المفتوحة النهاية ، برغم استعادة كثير من الخطوات نفسها .

---

* قرئت في صورتها الأولى في المؤتمر العربي الرابع للطب النفسي ـ صنعاء ديسمبر ١٩٨٩ .

والعلاقات/التجاوز : هى التراكمات المتفاعلة معا ، حتى التغيّر الكيفى . كذلك : الكمون/التمثيل حتى التفجر/البدء مرة أخرى ، بما يشمل حتما : المواجهة/النقيضية فالولاف والنبض الدوائرى المتناغم : بدءا من داخل الذات وانطلاقا إلى مسارات الكون ، مارا بجموع الناس ، ملتحما بهم ، إذ هم أساسا البداية ، المصير .

(٢) الموت

٢/١ :

أما أن الموت هو الأصل ، وهو اليقين ، وهو الدفع ، فقد شغل هذا الأمر محفوظا بشكل ملح ، وراسخ ، وجاثم ، حتى اضطر إلى إظهاره بصورة رمزية مباشرة ، كادت أن تتسطح منه - مثلا - فى مسرحيته القصيرة : « المطاردة » ، وإلى درجة أقل : « المهمة » (وعادة فى أغلب مسرحياته القصيرة على وجه التحديد ، أكثر من قصصه القصيرة) .

وهو يقرن الموت بالزمن ، أو بتعبير أدق ، بمرور الزمن (فالزمن عنده شىء آخر) ، حتى ليمكن فى العمل الواحد أن يفسرّ الرمز على أنه الموت ، أو على أنه الزمن ، دون اختلاف كبير (لاحظ ذلك فى مسرحية « المطاردة » على وجه التحديد) .

فلننظر كيف تناول الموت فى الملحمة ، إذ نعده البداية ، واليقين ، والتحدى ، والدفع جميعا :

الموت عند محفوظ - وفى هذه الملحمة خاصة - ليس عدما .

(ص ٦٤) : « الموت لا يجهز على الحياة ، وإلا أجهز على نفسه » .

والموت (لا الولادة الجسدية) هو البداية ، والحياة هى إرادة التخلق من يقين الموت والوعى به ؛ فمنذ السطر الأول يعلن محفوظ أن ملحمته تدور « . . فى الممر العابر بين الموت والحياة » ، ليس بين الولادة والموت ، فالموت هو الأصل ، والحياة احتمال قائم . هذه الحقيقة هى سداة الملحمة ولبانتها .

فالموت بمعنى العدم - كما يشيع عنه - لا وجود له . (ص ٤٠٣)

حين راح شيخ الزاوية (خليل الدهشان) يصبر جلال (الأول) بعد موت خطيبته قمر دون مبرر(!!) .

- كلنا أموات أولاد أموات .

فقال بيقين : لا أحد يموت .

لكنه يقول لأبيه فى الصفحة التالية مباشرة :

- يوجد شىء حقيقى واحد يا أبى ، هو الموت .

وفى الصفحة نفسها :

« كلهم يقدسون الموت ويعبدونه فيشجعونه ، حتى صار حقيقة خالدة » .

وفى الصفحة التالية : « نحن خالدون . ولا نموت إلا بالخيانة والضعف » .

(وسوف نعود لكل ذلك بعد حين) .

ومنذ البداية ، واجهتنا الملحمة بالموت يسير على أرجل ، حين أعلن عن نفسه بمواكب النعوش .

(ص ٥١) : « ميت جديد ، ما أكثر أموات هذا الأسبوع » .

(ص ٥٢) : « وأحيانا تتابع النعوش كالطابور ، ولا يفرق هذا الموت الكاسح بين غنى وفقير » .

وفى مواجهة هذا الموت منذ البداية ،

(ص ٥٤) : « جرّب عاشور (الأول) الخوف لأول مرة فى حياته ، نهض مرتعدا ، مضى نحو القبو وهو يقول لنفسه إنه الموت .

تساءل فى أسى وهو يقترب من مسكنه : لماذا تخاف الموت يا عاشور ؟

وكأن الملحمة ظلت بعد ذلك حتى نهاية النهاية ، تحاول أن تجيب عن هذا السؤال . فهل أفلحت ؟

هذا ماسوف نحاوله فى هذه الدراسة .

٢/٢ :

ثم اقترنت رؤية الموت رأى العين - يقينا - بالهرب منه - منذ البداية - بالحلم ، فعاشور حين قرر شد الرحال هربا من الشوطة (الطوفان) ، كان ذلك بناء على حلم رآه ، فهم منه أن الشيخ عفرة زيدان ينصحه أن يشد الرحال ، فكان قوله الموجز المكثف لحميدو شيخ الحارة :

- لقد رأيت الموت والحلم (ص ٥٨) .

كان ذا دلالة خاصة ، فقد استعمل رأيت ، وكأنه يعنى البصر والبصيرة معا ، وحينئذ جاء رد شيخ الحارة :

- هذا هو الجنون بعينه ، الموت لا يرى :

ثم ننتبه إلى عطف الموت على الحلم دون زيادة ، فنشعر أن ثمة دليلا آخر على خصوصية هذا الترادف فى التعبير ، وكأن الحلم (فالضلال فيما بعد) هو البُعد المكمل للموت ، وفى الوقت نفسه هو نقيضه ، والقطب المقابل له .

كل ذلك برغم البدايات المنطقية :

(ص ٥٦)

- بل رأيت الموت أمس ، ورائحته شممت .

- وهل الموت يعاند يا عاشور .

- الموت حق والمقاومة حق .

- ولكنك تهرب .

- من الهرب ما هو مقاومة .

لكن الملحمة بعد ذلك راحت تتناول صنوف الهرب وصنوف المواجهة بأدق ما يكون التناول .

وبداية يأتى اختفاء عاشور الناجى (الأول) دون موت ، وكأنه تأجيل للحكم ، ويظل عاشور طوال الملحمة هو الحاضر الغائب مثل الجبلاوى فى أولاد حارتنا ، وآخرين ، ولكن هذا الاختفاء هنا له وظيفة أخرى غير السعى إلى الأصل ، والحنين إلى المطلق ؛ فهو من جهة أخرى يترك الباب مفتوحا للتواصل بين نزلاء التكية الحاضرين الغائبين ، الذين لا يعرف أحد هل يموتون أم لا ، وإن ماتوا فأين يدفنون موتاهم (مثلا) .

ومن جهة أخرى يُعَدُّ هذا الاختفاء تكريما بتجنب الموت الفناء (ص ١٣٠) : ألم يكرم عاشور بالاختفاء ؟ : ويعد فى الوقت نفسه وعدا باحتمال العودة .

بعد ذلك ، وطوال فصول الملحمة ، تحدث المواجهة بالوعى بالموت ، وحتمه قبل حدوثه .

٣/٢ :

وها هو ذا شمس الدين الناجى : (ص ١٢٧) « لأول مرة يتساءل عما فات ، وعمّا هو آت ، ويتذكر الأموات » .

وفورا يرتبط ذلك بالشعور بتوالى ثوانى الزمن كما أسلفنا :

فى الصفحة نفسها : « إن هدم زفة مسلحة أيسر ألف مرة من صد ثانية بما لا يقال ، وإن البيت يجدد والخرابة تعمر لا الإنسان ، وإن الطرب طلاء قصير الأجل فوق موال الفراق » .

(تذكر هنا اكتئاب الشحاذ بشكل ما)

ولكن هل هو الموت الذى يخشاه ، أم أنه الضعف والشيخوخة :

يواجه شمس الدين هذا السؤال ، وهو يعى تماما مغزى الدعاء : « أن يسبق الأجل خور الرجال » ، يواجه أكثر فأكثر بعد موت حبه ، المعلم دهشان ، ثم عنتر الخشاب صاحب الوكالة ، « فهذا (الأخير) رجل يماثله فى السن ، يقف معه فى صف واحد » ، يواجه السؤال فيجيب عنه بأن (ص ١٣٠) : « ولكن الموت لا يهمه ، لا يزعجه بقدر ما تزعجه الشيخوخة والضعف ، إنه يأبى أن ينتصر على الفتوات وينهزم أمام الأسى المجهول بلا دفاع » .

فهل صحيح هذا ؟ وهل صحيح أن الضعف لا الموت هو قضية الملحمة ؟ . أجيب بدورى حالا : بل هو « الموت بيقين » .

وفى بدايات المحاولة للتصدى للنهاية يهم شمس الدين بالمغامرة التى خاضها أبوه من قبل ، والتى أدت إلى زواجه من فلّة ، أمه ، فيذهب إلى الخمارة لكنه لا يتمادى ، لا يستطيع أن يتمادى . (ص ١٣٦) : « أفاق من جنونه فتلاشت نواياه المستهترة ، استسخف سلوكه ، كلا لن يتحدى الهواء ، لن يتمادى فى ارتكاب الحماقات » .

لكنه لم يتنازل تماما ؛ فقد استعد للتلقى دون المبادرة ، فهو ينتظر : « ستسنح فرصة فينتهزها » . ثم : « ستعرض تجربة فيخوضها » .

ولم تسنح الفرصة ، ولم تعرض التجربة إلا فى ظروف أخرى ألحت وفرضت نفسها على حفيده البعيد : جلال ، فيما بعد .

ومع التسليم للقدر الزاحف تمنى شمس الدين حسم الموقف : « أليس من الأفضل أن نموت مرة واحدة ؟ » (ص ١٣٧) .

وبموت « عجمية » زوجته يرى الموت (رأى العين) كما رآه أبوه من قبل ، فيهرب منه إلى الخلاء ، ثم يستبدل به الاختفاء تكريما أسطوريا ليظل منتظرا مهديًا طوال الملحمة ، رأى شمس الدين الموت فى عجمية :

(ص ١٣٨) : « رآها وهى تغيب فى المجهول ، وتتلاشى » .

ولكن هل الموت هو مجهول بهذه الصورة ، أم أنه مازال اليقين الذى ما بعده يقين ؟ فيكرر (الصفحة نفسها) : « إنه لا يخشى الموت ولكن يخشى الضعف » .

ويكرر : « ما أبدأس قفا الحياة ! » .

ويأتى موت شمس الدين الناجى صورة مجسدة لنجاح ما ؛ فقد مات وهو فى أوج انتصاره ، وكأنه نجح فى أن يؤجل الضعف أو يخفيه حتى استقدم الموت المفاجىء . تكريم لا يرتفع إلى تكريم أبيه بالاختفاء ، لكنه أفضل من الضعف والشفقة على أى حال .

لكنّ ثمةَ مشاعر لم نرها فى أبيه عاشور الكبير ، صاحبت خبرة النهاية عند شمس الدين ، وهى مشاعر الوحدة المتعالية ، لكنها ليست متعالية فحسب ، بل « متعالية وموحشة » ومنها تسحّبت النهاية :

(ص ١٤١) : « ووردت كلمة تقول ، إن كل شىء هباء حتى الفوز . . . » إلخ .

وتعلن الوحدة فى اللحظة نفسها التى يعلن فيها الفوز الأخير ، وبعده :

(ص ١٤١) : « ولكنه وحيد ، وحيد يتألم . . . إنه يقترب من الحارة وفى الحقيقة هو يبتعد » .

وصوّر الموت بذلك المجهول الذى يصارعه فى وحدته ، « إنه يصده عن السير ، يرفع أديم الأرض حيال قدميه ، يسرق فوزه العظيم ببسمة ساخرة ، يكور قبضته (المجهول) ويسدد إليه ضربة فى الصدر لم يعرف لعنفها مثيلا من قبل » .

إذن فالموت هو المجهول ، لكّنه هو اليقين المعيّن فى قبضة حقيقيّة تضرب ليتهاوى شمس الدين فتتلقفه أيدى الرجال .

مات .

وكأن هذه الصورة نفسها قد وصلت إلى حفيده جلال فيما بعد ، فى ظروف أقسى كما ذكرنا ، فطوّرها بجنون أعتى . كما سيأتى .

سميّ شمس الدين « قاهر الشيخوخة والمرض » (ص ١٤٣) وكأن وحدة النهاية ، ويأس النزول لم يصلا إلى الناس بأى شكل يهز

الصورة ، فمضى مكرما مثل أبيه . وكأن محفوظاً يستدرجنا بإصرار فيقدم إلينا التصعيد المتزايد لمواجهة القضية .

أولا : يمضى بعاشور الكبير دون موت ، بعد أن يلف ويدور حول المسألة ، بحجمها ويقينها .

وثانيا : هو يظهر المسألة فى وعى ابنه شمس الدين ، دون أن يعلنها للآخرين ، حتى فى شدّة الوحدة ، وعمق اليأس .

. . . ثم ماذا ؟

دعنا نرى .

٤/٢

(ص ١٧٨) : موت سليمان ، (ابن شمس الدين وعجمية) أظهر لنا وجهاً آخر للموت ، وهو الانقطاع .

حين أدرك سليمان ، من الواقع ومن ردّ بكر ابنه الذى يعلمه مسبقا ، أدرك أنه لا يوجد من بين ذرّيته من يكمّله ؛ من يحمل رسالته ، حتى لو كانت رسالة الشر والطغيان ، قالها مباشرة :

« **إن أودع الدنيا مثل سجين . . أستودعك الحى الذى لا يموت** » .

فما البديل لذلك ؟ وكيف يمكن أن يودّع الناس الدنيا وهم طلقاء أحرار ؟

إن النظر فى عكس مقولة سليمان هو الذى يمكن أن يوضحها بشكل ما .

وحين تحرّك فى عزيز (إبن قرّة وعزيزة البنان) الوعى الآخر ، الوعى : الحياة ، الجنس ، الطبيعة ، الفطرة (هل بوسعه أن يجول بين المطر وبين أن يهمر ؟) قفز السؤال حول الموت (مع الأسئلة الأخرى) : سؤال هو أقرب إلى الجواب حيث تقدمته صيغة : **هل عرف أخيرا : لم تشرق الشمس ، لم تتألق النجوم فى الليل ، عم تفصح أناشيد التكية ؟ لم نحزن للموت ؟** فيحضر التساؤل حول الموت هنا مع البصيرة المنفجرة بمضمون آخر ، أكثر منطقا ، وموضوعية وحيوية .

ولعل السؤال اللاحق فى الصفحة التالية (ص ٣٢٦) : **لم لا نفعل مانشاء ؟** يزيد الأمور وضوحا .

٥/٢

مرة أخرى نلقى الموت فى ثلاث شخصيات فى صفحة واحدة (ص ٣٧٠) ، بل فى بضعة سطوّر متتالية :

« **يموت رمانة فى سجنه ، وتنتحر رئيفة هائم حزنا عليه ، مشعلة النار فى نفسها ، ويقتل العريس الفتوة نوح الغراب برصاصة من مجهول (فؤاد عبد التواب)** » .

وإذا كنّا قد أجّلنا الحديث عن القتل والانتحار فى هذه الدراسة المبدئية ، فإن الحرص على التنويه بتلاحق الإيقاع اضطرنا فى هذا الموقع إلى الجمع بين الموت والقتل والانتحار .

٦/٢

ومن المنطلق نفسه أسمح لنفسى بفتح صفحة الموت الأهم والأكثر دلالة ، التى منها ينطلق جنون/ضلال الخلود بقتل زهيرة أمام طفليها (ص ٣٨٠) وخاصة إن الطفل - بعامة - يكاد يصعب عليه أن يفرق بين الموت والقتل ، من حيث إن الاختفاء ، وفقد الدعم ، هما الأصل ، سواء انقض الخاطف من المجهول ، أومثل أمام ناظريه رأى العين .

يتأكد هذا من تساؤل جلال طفلا بعد فقد أمه (وهو الأكبر سنا) فقد قام من نومه مفزوعا ذات ليلة (ص ٣٨٥) ليسأل أباه وهو يجهش بالبكاء :

متى ترجع أمى ؟

فلنا أن نعد هذه البداية الفاجعة هى أول هذه الصفحة المحورية فى دراستنا الحالية .

وعلى الرغم من بدايتها المأساوية بقرع طبول الموت قتلا منقضا ، إلا أن نغمتها انسابت ، وخفتت وهى تنسحب إلى كيان عزيز (زوج زهيرة الثالث) فتسرقه استجابة لنبذه « جسد الحياة » (ص ٣٨١) ؛ فهو الذى نبذ جسد الحياة ، قبل أن تنبذ الحياة جسده ، وكأن محفوظاً يزاوج هنا بين الموت الزاحف ، والانتحار التسليم ، ثم يسرع الفالج بالإيقاع ، فيفضى عزيز نحبه فى أسابيع .

وإذا كان تفجر الحياة/الفطرة قد أثار التساؤلات السالفة الذكر ، ومن بينها : لم نحزن للموت ؟ ومن قبل ذلك أثار تساؤل عاشور الأول : لماذا تخاف الموت يا عاشور ؟ ، فإن صراع الحظ مع القدر فى مصرع زهيرة ، فموت عزيز قد أثار تساؤلات مقابلة ، مناقضة ، ومكملة . (ص ٣٨٢) . تساءلت (الحارة) : « **لم يضحك الإنسان ؟ لم يرقص بالفوز ؟ لم يطمئن سادرا فوق العرش ؟ لم ينسى دوره الحقيقى فى اللعبة ؟ ولم ينسى نهايته المحتومة ؟** »

وملحمة الحرافيش برمتها تطرح هذا التساؤل : لم ننسى الموت ؟ ولكن ماذا نفعل لو لم ننسه ؟

هذا ما نصادفت منه وبه الملحمة حتى وجدنا أنفسنا ، من ناحية وجها لوجه أمام يقين الموت ، ومن ناحية أخرى وجها لوجه أمام الزمن الزاحف ، وهما صنوان يكادان - موضوعيا - أن يترادفا .

ثم ماتت قمر (خطيبة جلال) ؛ خطفت خطفا فى ريعان صباها دون مبرر أو مقدمات أو تفسير .

ماتت ووالده (عبده الفران) يغنى بطريقته المهجية الساخرة فى ساحة التكية ، (فى الحلم ، ولا فرق) .

ماتت فاستيقظ بموتها خطف أمه مضرجة بدمائها .

وبموتها ، وهذه الاستعادة ، تفجرت القوة/الخرافة/المستحيل فى كيانه .

(ص ٤٠١) « **شعر جلال بأن كائنا خرافيا يحل فى جسده ، إنه**

يملك ، حواس جديدة ، ويرى عالما غريبا . عقله يفكر بقوانين غير مألوفة ، وها هى ذى الحقيقة تكشف له عن وجهها » .

واختلط الوجود بالعدم :

« طوى الغطاء عن الوجه ، إنه ذكرى لا حقيقة ؛ موجود وغير موجود : ساكن بعيد منفصل عنه ببعد لا يمكن أن يقطع ؛ غريب كل الغرابة ، ينكر ببرود أى معرفة له . متعال متعلق بالغيب ؛ غائص فى المجهول ، مستحيل غامض مندفع فى السفر . خائن ، ساخر ، قاس ، معذب ، محير ، مخيف ، لا مبالى ، وحيد .

وغمغم بذهول وتحد .

ـ كلا . » .

وكان هذا هو أحد الأجوبة المطروحة ـ وأهمها ـ إجابة عن تساؤل الملحمة المحورى .

وإذا كان التساؤل / المقدمة هو لماذا نخاف الموت ، ثم يليه التساؤل التالى : لم نحزن للموت ؟ فإن التساؤل المحورى هو : لم ننسى الموت ؟ ومن هذه الأسئلة الثلاثة نستطيع أن نصوغ التساؤل الجمّاع بمواجهة السؤال : فما العمل ؟

إذا كان الخوف من النهاية ماثلا ، وكان الهرب مستحيلا ، أو فى أحسن الأحوال مؤقتا ، وكان الحزن أقوى من الحياة ، والنسيان أبعد عن التناول ، فما العمل ؟

هنا قفزت إجابة جلال صريحة أنه : « كلا » .

فهو الرفض ، والإنكار :

مازلنا (ص ٤٠١) .

« يد غطت الوجه فأغلقت باب الأبدية » .

آه : لم يقل « فتحت باب الأبدية » ، ! فالموت عادة ، فى العرف الدينى ، طريق إلى الأبدية (الحياة الأخرة) ، بغض النظر عن أين ستُمضى هذه الأبدية : فى جنة أم فى جهنم ، فالخلد فى أيها سواء . لكن التعبير هنا يشير إلى أن الموت هو الذى أغلق باب الأبدية ، لا أنه فتحها .

فهل يعنى ذلك أن الأبدية ممكنة على هذ الأرض دون سواها ؟

« لم يتأوه ، لم يذرف دمعة واحدة ، لم يقل شيئا ، تحرك لسانه مرة أخرى مغمغما :

ـ كلا » .

وتكاثفت صور الموت بما ينبغى .

« رأى رأس أمه مهشما ، وكأنها ما ماتت إلا هذه اللحظة » (ألم يسأل أباه منذ زمن غير بعيد : متى تعود ؟) .

وحين نبهه الأخرون أن وحّد الله ! فزع لوجودهم حتى أنكره ، وكأنه وهو يلغى الموت ، لقد ألغى الناس والحياة جميعا بضربة واحدة .

وهو إذ يتساءل : « من قال إذن إن الحياة خالية ، خالية من الحركة واللون والصوت ، خالية من الحقيقة ، خالية من الحزن والأسى والندم » ، لا يتساءل متراجعا ، ولكنه يشير إلى قراراته الصاعقة ضمنا ، فالجواب المتضمن فى هذه الأسئلة هو : أنه هو الذى قال ذلك دون سواه ، قال وقرر ، كل ذلك ، فى هذه اللحظة الصاعقة المولدة معا ، قرر ، فتقرر ، ولا راد لقراره ، وبقراره هذا تحرر فعلاً من كل شىء ؛ من الموت ثم من الناس ، ثم من المشاعر :

(ص ٤٠٢) : « إنه فى الواقع متحرر . لا حب ولا حزن . ذهب العذاب إلى الأبد . حل السلام » . ولكن كيف ؟ : بالانسحاب والتبلد ؟ أبدا . بل بالمحال والتوحش المتحدى :

(ص ٤٠٢) : « وثمة صداقة متوحشة مطروحة لمن يروم أن تكون النجوم خلانه ، والسحب أقرانه ، والهواء نديمه ، والليل رفيقه » .

وللمرة الثالثة يغمغم :

ـ كلا .

ويعلن إنكاره للموت (وللناس والأحياء) حين يرد على شيخ الزاوية :

ـ « لا أحد يموت .

هام جلال بالمستحيل » (ص ٤٠٤) .

وحين كانت تعاوده ذكريات الحب كان يحتمى منها بالكراهية .

(ص ٤٠٥) : « أكسره قمر ، هذه هى الحقيقة . هى الألم والجنون ، هى الوهم » .

لكن مشاعر الكراهية نفسها هى مشاعر والسلام ، وهى أفضل من اللامبالاة ، لكنه يتمادى من الكراهية إلى التشويه :

« كيف هى الآن فى قبرها ؟ قربة منتفخة تفوح منها روائح عفنة ، وتسبح فى سوائل سامة ترقص فيها الديدان » .

ثم من التشويه إلى الاحتقار :

« لا تحزن على مخلوق سرعان ما انهزم . . لم يحترم الحياة ، فتح صدره للموت » .

ثم ينسلخ إلى المستحيل :

« إننا نعيش ونموت بإرادتنا

نحن خالدون ، ولا نموت إلا بالخيانة والضعف » .

وحين ألغى أنكر الموت ، فمحا الحياة ، والناس ، وراح يستعمل الجميع محتقرا : فبعد أن اعتلى عرش الفتوة ، وجاء أبوه يذكره بالعدل الذى يتساءل عنه الناس ، فيرد عليه « بازدراء » .

ـ إنهم يموتون كل يوم وهم مع ذلك راضون .

٧/٢

ويجىء موت زينات (الشقراء) أم جلال الثانى ، كالزلزال ،

ليقول لنا إن الموت أكبر من كل رتابة ، وأقوى من كل هروب .

وعلى العكس من موت قمر (خطيبة جلال الأب) جاء موت زينات (أم جلال الإبن) :

ماتت قمر وهي بعد الفتاة البكر ، صغيرة السن ، الخطيبة الطيبة العاشقة البطلة ؛ ماتت بمرض عابر وهي في ريعان صباها تستعد لزواج سعيد بعد أن انتصر الحب على صلافة أمها ومقاومتها .

أما زينات الشقرا ، فهي بائعة الهوى ، ثم هي عشيقة جلال الأب ، وقد بلغت بها الجسارة أن تسمى ابنها منه ، وهو ابن سفاح ، أن تسميه باسم أبيه مباشرة . وهي تموت وهي في الثمانين بعد أن تابت وأنابت ، وتحدّت ونجحت أن ينشأ جلال ابن الحرام معروفا بالطيبة والأمانة وحسن الخلق والورع ، ولا تموت إلا عن ثمانين عاما ، وكان جلال قد بلغ الخمسين من عمره .

وكما قال جلال الأول للموت كلا ، ثم راح يدرّب نفسه على كره قمر في تربتها ، وتشويه صورتها في شكل قربة منفوخة متعفنة يرعى فيها الدود ، راح جلال الثانى - فجأة - يشوه صورة أمه ؛ أمه التى « . . هو نفسه كان يقول إنه طالما أحبها حبا جما ، لكنه لم يكن يتصور أن يفعل به موتها ما فعل » .

(رؤى فى الجنازة وهو يبكى وينتحب) ، أما الأعجب من ذلك فهو ما حصل له عقب انقشاع الكآبة .

لقد قالها أيضا : كلا ، ولكن بطريقة عملية مغايرة ، لم يقلها للموت ، وإنما قالها الموت له ، فأعادها ، أن كلا .

كلا للرتابة والاستقامة والفتور ، كلا للمحافظة والدعة والرتابة ، كلا لما فرضته أمه عليه ، عكس ما هى ، وما كانته من فجور وجنس وعشق وقتل ، وكأنها أنشأته نقيضا لها ، وتكفيرا عنها ، فحرمته حقه فى تجربته ، ولم يولد إذن هذا الجديد « مجهول الأصل » (ص ٤٥٠) ، إلا بقدر حسابات الظاهر ، بل حقا لقد قذفه قبو مملوء بالعفاريت ، وهو الداخل المروض المكبوت ، زينات الأولى بداخل داخله ، فانقلب أول ما انقلب عليها :

« تبدى له حبه لأمه عاطفة غريبة مضللة كأنها السحر الأسود ، تبخرت فى الهواء مخلفة حجرا باردا شديد القسوة (نفس قسوة أبيه فى مواجهة موت قمر) ، أصبح يثور لذكراها ويلعنها ، لم يبق فى قلبه أثر لحزن أو بر أو وفاء ، وثمة صوت يهمس له فى ذهوله بأنها ينبوع العداوة والمقت فى حياته ، وأنه ضحيتها إلى الأبد » (قبل الموت وهو الفاضل الأمين ، وبعد الموت وهو النقيض الفار الضائع : وجهان لعملة واحدة) .

وبديهى أن كل ذلك (موقف أبيه نفسه) هو نتاج مواجهة الموت ، فقهر الحزن حتى إخفائه ، ولكن فى الوقت نفسه هو دليل العجز عن التخلص منه (الحزن) ، ثم إنه الاحتجاج القاسى على الميت الذى تخلى عن الحى العاشق المعتمد - بموته . ثار جلال الأول على قمر ، واتهم - بعد موتها - بالضعف والتخاذل أمام الموت ، وكأنها اختارت الموت بمحض إرادتها دونه . أما جلال الابن ، فقد ثار على أمه بأثر رجعى ؛ فهى لم تخنه بموتها (وقد بلغت الثمانين) . وإنما خانته بما صاغته فيه ، حين صنعته نقيض ما هى ، وما هو .

وتأتى ثورته صريحة مباشرة ضد كل ما فرض عليه ، تأتى بعد مشاهدته ، فيقينه بهذه الحقيقة الموضوعية الأولى : عارية مجردة . يقول لدلال الغانية ، المشيقة الجديدة (زينات الحقيقية) :

« كرهت حاضرى وذكرياتى ، حتى التجارة والربح ، ومشاكل البنات المتزوجات ، وكرهت ابنى شمس الدين الذى يعمل سواقا عندى ، وكأنه حمار يسوق حمارا ، وكرهت أمه التى يمضى محصنا بيركاها ، ورأيتها تستنزفنى بغير وجه حق ، كما استنزفتنى أمى من قبل . . » (إلخ . . . انظر بعد) .

فيقين الموت هنا ، واقعا ماثلا ، قد فاجأ جلال الثانى برغم بلوغ أمه الثمانين وهو فى الخمسين ، ومحفوظ بذلك يذكرنا أن جلالا الابن لم يضع موت أمه فى الحسبان ؛ أنكره فى غيبوبة الاعتماد والكبت ، ثم حين فوجىء به ، برغم كل التوقعات ، كاد تحوله يقول إنه لم يولد من قبل ، وكأن ظهور الموت هنا بهذه الصورة المفاجئة ، بلا مفاجأة - وبشكل مباشر - هو الوعى بحقيقة الحياة ، ومن ثم محاولة اللحاق بها ، ولكن كيف ؟

(٣) ضد الموت ؟

هذا هو الموت كما تصاعد حتى تجسد ، وسحق ، وأرهب . فأنكره جلال ابتداء ، بدلا من أن يخاف منه ، أو يحزن له ، أو ينجح فى أن ينساه ، أو يتصور أنه يفعل .

فما مقابل الموت ؟ وكيف عالجت الملحمة هذه القضية ؟ وكيف المسار ؟

يبدو أن الحياة ، ليست هى المرادف الحقيقى لما هو : ضد الموت .

فمن الموت تتفجر الحياة . . وكأن الموت هو هو صانع الحياة .

الموت ، كما تقدم ، هو حركة ، بعكس الشائع عنه ، أنه عدم وسكون .

فإذا كانت حقيقة الموت هى الباعث للحياة ، وهى المبرر والدافع لاستمرار الحركة ، وهى المسئولة عن إعادة التخلق وتفجر الوعى ، فما السكون ؟ وما الضد لما هو موت ؟

فى الواقع أن نجيب محفوظ ألمح إلى عدة احتمالات أغرت بأن تكون هى الضد المحتمل ، منها على سبيل المثال :

التكية ، والخلاء ، وأحيانا الظلام ، والظلمة ، وأقل من ذلك الفراغ .

وفيما عدا التكية بسكونها وأناشيدها المعادة ، لا نجد سكونا يقدر أن يكون ضد الموت بكل زخم دفعه كما صورته الملحمة . حتى

التكية ، فإنه يكسر سكونها غموضها ، ذلك الغموض الذى يسمح للخيال أن ينسج حولها ، وفى داخلها ، ما يكاد يحييها .

وكل هذه المقولات والمواضيع هى موضوع دراسة لاحقة ، ومكملة ، لكننى فى هذه المرحلة سأكتفى بأن أشير إلى أن الخلود ، كما قدمته الملحمة ، هو السكون الجاثم ، وهو الموت الحقيقى كما يشيع بين الناس .

وكأن الأولى بمن يرى ويتيقن - أى بنا إذا فعلنا - أن يخاف الخلود (عكس الموت) لا أن يخاف الموت . وكأن مأساة الإنسان الحقيقية ليست هى الموت بما هو شائع بمعنى العدم ، فى مقابل الحياة بما هو شائع بمعنى الاستمرار على وجه الأرض لا فى بطنها ، وإنما القضية الأولى بالاهتمام والنظر ، هى السكون فى مواجهة الحركة .

كذلك فإن القضية — من ثم — ليست هى أن نولد بيولوجياً ، ثم نقضى هذه الحقبة من الزمن المحدود التى ستنتهى بيقين ، وإنما هى أن يكون فى يقيننا بالنهاية ما يجعلنا نولد مرة أخرى ، بمجرد أن نعى موتنا بيقين .

بهذا تكاد تصبح الحسبة أنه لا معنى لولادة تنتهى بموت ، إن آجلا أو عاجلا ، فالموت بالصورة الشائعة يلغيها حتما ، لكن الولادة تبدأ حين نعى الموت ، فنتخلق بالحركة ، لتتصاعد بالإبداع ، والاستمرار فيمن يلى ، وليس بأنفسنا .

فهل يا ترى قالت الملحمة ذلك حقيقة ؟

وكيف كان ذلك ؟

(٤) الحركة / الزمن / التفجير .

٤ / ١

« لا دائم إلا الحركة . هى الألم والسرور . عندما تخضر من جديد الورقة . عندما تنبت الزهرة ، عندما تنضج الثمرة ، تمحى من الذاكرة سفعة البرد وجلجلة الشتاء . » (ص ٢٤٧)

بهذه المباشرة ، وفى قمة وسط الملحمة ، أقرها نجيب محفوظ ، وحددها ، وقدمها ، لكن كل ذلك لا يجعلنا نقر أنه بسَّطها أوسطحها .

لكن الحركة تبدو ذات أبعاد ودلالات متغيرة ، يستحسن الوقوف عندها حتى لا تختلط الأمور .

فثمة حركة راتبة متعاقبة ، مثل مرور الأيام وتتالى الليالى .

وثمة حركة دائرية مستعادة ، فيها من التغيير والتفتح بقدر ما فيها من التكرار والانتظام ، مثل تغير الفصول ، ودورات السنة . لكنها فى أغلب الأمر عود على بدء .

وثمة حركة متفجرة مغامرة ، تعلن إعادة الولادة ، والقفز فى المجهول الرائع إلى الجديد الواعد ، متضمنة المخاطرة بالقديم ، بغض النظر عن النتيجة ، إن بناء أو هدما . لكنها تحمل فى الحالين من مقومات الحياة المتجددة ما يجعلها المقابل الحقيقى للسكون .

ثم ثمة حركة ممتدة عبر الأجيال ، تقاس وحدتها الزمنية ليس فقط بطولها ، وإنما بما تحويه من معانى التغيير الكيفى . وهى يمكن أن تحمل إيجابيات الحركات السالفة الذكر ، ولكن على مدى أطول ، وشمول أعم .

وسنتناول كلا منها بما تسمح به هذه المقدمة .

أما الراتبة المتعاقبة ، فهى الزمن بمعناه التتابعى الملاحق . (وليس الزمن بحضوره المكانى القابل للتخلق : « الممر العابر بين الموت والحياة ») .

بل إن هذه الحركة الراتبة هى أقرب إلى السكون ، ولم يعتن نجيب محفوظ بإظهارها لذاتها ، بل كانت تطل من ثنايا الإيقاع ، أو تستنتج بالسلب من أحاديث الرتابة ، ومسار العجلات الصامتة .

فالتكية كانت بمثابة جدار الزمن الثابت ؛ ففضلا عن أنها تمثل رمز خلود غامض ، كانت تمثل تحدى الجمود المرفوض فى الآن نفسه .

وتشبيه عاشور بالتكية « نما نمواً هائلا مثل بوابة التكية » ثم احتفاؤه الواعد بالرجوع ، له دلالة مبدئية لما نقول ؛ فإذا كانت التكية هى جدار هذا الزمن الراتب ، فعاشور الناجى الأول هو طواره إن صح التشبيه ، بل إن صراع شمس الدين مع زحف الزمن قرب النهاية ، فى صورة معركته الإرادية مع ابنه وصف كالتالى (ص ١٣٢) ،

« شعر شمس الدين أنه يغالب السور العتيق ، وأن أحجاره المترعة برحيق التاريخ تصكه مثل ضربات الزمن » .

فتكثف سور التكية العتيق ، مع صلابة ابنه سليمان — برغم أنه ابنه — وتقدمه زاحفا بفعل تتالى الأيام ، مع ما هو زمن يمضى دون توقف ، تجسد الماضى فى المستقبل فى جدار الزمن (التكية) المتحدى ، وقد راح شمس الدين يصارعه .

وهذا الزمن الراتب ، عاجز فى ذاته ، ولكنه باعث فى الوقت نفسه إذا بلغت حدة الوعى بحقيقته ، ومآله (الموت) ما يكفى لإعادة التخلق ، الولادة . ولننظر فى عجز التكية — رمز الزمن الراتب والخلود السلبى .

(ص ١٦) « إنهم يتوارون ، لا يردون . . . فتر حماسه ، انطفأ إلهامه » .

ثم انظر إلى تعرية سلبيتهم ،

(ص ٥) « ألم تعلموا يا سادة بما حل بنا ؟ أليس عندكم دواء لنا ؟ ألم يترام إلى آذانكم نواح الثكالى ؟ »

ثم (ص ٦٦) « سكتت الأناشيد وتلفعت بطيلسان اللامبالاة » .

وثمة إيقاع لاهث ، لكنه راتب أيضا ، مثلا ،

« وأنجب مع الأيام حسب الله ، ورزق الله ، وهبة الله ، وفى أثناء ذلك يتوفى المعلم زين وزوجه ، وتزوجت البنات » .

فنلاحظ أن الأشخاص الهامشيين كانو يظهرون فى رتابة ليختفوا فى رتابة ، وكأن ذلك مقصود لذاته ، ولإظهار هذا البعد الخاص ، حيث يعلن أن من يستسلم للمألوف ورتابة الزمن ، سوف يمضى بلا تاريخ :

(ص ٤٤٩) « وتمر أيام رتيبة ومريحة فى حياة جلال عبد الله وأسرته ، ويعرف الرجل بالطيبة والأمانة وحسن الخلق والورع . ويتوافر له الرزق ، وعشق العبادة . . . . . وتدل البشائر على أن هذه الأسرة ستشق طريقها فى يسر وبلا تاريخ »

هنا نقف كما ينبغى عند « بلا تاريخ » .

وبرغم أن الأسرة لم تمض فى هذا المسار كما أوحت البدايات (وإن طالت خمسين عاما) ، وبرغم أن الانقلاب وإعادة الولادة لم يكونا فى اتجاه البناء ،فإن هذا الزمن الراتب المتتالى ، الماضى فى يسر ، هو والعدم سواء . فمن لم يع ذلك فولد ومات ، فكأنه ما ولد وما مات ، أما من استيقظ أمام الوعى بالموت ، وبالرتابة ، فهو مطلق مارده الوليد من غيابات المجهول ، أو عباءات العفاريت ، ثم يكون ما يكون . وهذا ما حدث لجلال الابن حين واجه موت أمه ، ولجلال الأب حين واجه موت خطيئته (انظر فيما قبل) ،

٤/٢

الحركة الأولى للزمن هى تلك الحركة الراتبة اليسيرة الهامدة المتتالية المعادة ، التى هى ليست زمنا ، بقدر ما إن نهايتها : الموت ليس عدما ، فالعدم هو ضد الوجود ، والذى يستسلم لهذه الحركة الراسخة الهامدة لم يوجد أصلا .

لكن الحركة الأخرى الأكثر وعداً ، وخلقا ، وتحريكا ، هى حركة فى دورات هى دورات الحياة ، اقترنت فى الملحمة أساسا ــ ولكن بوصفها مجرد أرضية لتتالى الفصول .

(ص ١٩٤) « لو أن شيئا يمكن أن يدوم ، فلم تتعاقب الفصول » .

فهل يعلم القارىء أن هذا السطر الناقص قد أخذ رقم فقرة ٤٥ فى الحكاية الثالثة من ملحمة الحرافيش : الحب والقضبان ؟ هكذا مستقلا دون زيادة . . .

وفى بداية الحكاية الرابعة :

(ص ١٩٩) « الشمس تشرق الشمس تغرب ، النور يسفر الظلام يخيم » .

وهو يكرر مجىء الفصول بما هى علامات زمنية محددة فى أكثر من موقع .

(ص ٢٣٠) « وجاء الصيف زافراً أنفاسه ، إنه يحب ضياءه . . . »

(ص ٣٢١) « ودارت الشمس دورتها . تطل حينا من سماء صافية ، وحينا تتوارى وراء الغيوم » .

(ص ٣٥٥) « ما يمر يوم إلا ونرى الشمس وهى تشرق ، ثم نراها وهى تغرب ؛ وما على الرسول إلا البلاغ » .

كان هذا الحديث بالذات من أم هشام الداية ، ردا على اعتراض زهير ــ الظاهر على الأقل ــ على طلب نوح الغراب القرب منها (أى قرب ، بأى ثمن) . اعترضت زهيرة قائلة ــ « ألا ترين أنى زوجة وأم ؟ » . فردت أم هشام الدايةهذا الرد الدال ، الذى انتهى بأنه « ما على الرسول إلا البلاغ » (وكان نجيب محفوظ قد قالها أيضا فى الحرافيش وفى غيرها) .

هنا إعلان ضمنى أن شروق الشمس اليومى فغروبها ليسا دليلا على حركة معادة ، أو دائرة مغلقة ، وإنما هو إعلان لدورات الطبيعة الموازية لدورات الحياة المفتوحة النهاية بشكل أو بآخر .

والفيضان ، بوصفه مواكبا لفصل بذاته ، ودالا عليه هو علامة من علامات دوران الفصول ، ولكنه ليس ــ بداهة ــ مجرد إعادة عقيمة ، بل هو إعادة تحمل الحياة للأرض والزرع والناس جميعا . هو زائر فصلى معاود نعم ، لكنه ولادة متجددة ، وإن كانت دورية محددة ؛ فهو أبدا ليس نسخة مكررة .

(ص ٣٥٤) : «وعندما ولدت الفلاحات يبشرن بالفيضان ، وبيمن البلح ، كانت زهيرة تعانى ولادة عسيرة أنجبت فى أعقابها الابن الثانى لها من محمد أنور » .

ونرى الفيضان هنا ، مع بشارة الفلاحات ، مع الولادة العسيرة (مع محمد أنور على التحديد) ، كلها أحداث متوازية شديدة الترابط والدلالة على حيوية الدورات لا تكرارها ، وعلى ارتباط ما هو طبيعة بما هو بشر ، بما هو فرد فى حلقات متداخلة فى نمط مواز بشكل أو بآخر .

وقد أعلن محفوظ بعد الإخفاق الأخير لتجربة الخلود على يد زينات الشقراء ، أن دورات الفصول ليست بهذه السلاسة التى تبدأ فى أول الملحمة بل إن الفصول ــ حين تختل القوانين ، فيلوح الخلود قسرا ، ثم يقهر سفحا ــ إن الفصول تصبح كيانات متصارعة برغم تلاحقها ،

(ص ٤٣٩) : «واستنامت (زينات) إلى نسائم بشنس ، وقالت لنفسها إنه شهر غدار ، سرعان ما تداهمه الخماسين فينقلب شيطانا مغيرا يفتك بالربيع » .

جاء هذا عقب أن قالت لنفسها .

« إن الشر يرفع الإنسان إلى مرتبة الملائكة » .

فهذه الحركة الدائرية ليست هى هى إعادة مكرورة ، وإنما هى ، من ناحية ، تعلن طبيعة الاستعادة القادرة على الإحياء والبسط ، ومن ناحية أخرى تؤكد فرص المضى تصعيدا من خلال الفروق الكيفية ، التى مهما ضؤلت فهى خطوة دالة خطيرة ، إذ تعلن استحالة عكس اتجاه الدورات :

(ص ٤٧٧) : « وثمة حقيقة تنشب أظفارها فى لحمه وهى أن الأمس لا يمكن أن يرجع أبدا » .

جاء هذا فى سياق مأزق شمس الدين (الثانى) بين ابنه سماحة ، وحيه سنبلة ، الذى انتهى بالتحام الأب مع الابن - بالصدفة - وكأن هذا الالتحام دعوة للاستمرار برغم كل شىء (برغم الخلاف ، والاختلاف ، والذعر ، والصفقات) ، وكانت هذه النهاية التصالحية من أجل الاستمرار قد أشير إليها ضمنا بالهاتف القائل :

(ص ٤٨١) : « لا تقتل ابنك ، لا تدع ابنك يقتلك » .

دعوة إلى مواكبة الزمن . ولكن ما الزمن ؟ وكيف ؟

على أية حال ، فقرب النهاية يعلن محفوظ أن هذه الدورات المتلاحقة تحمل فى داخلها حسم التغيير حتى وإن بدت معادة ؛ يقول :

(ص ٥٢٦) : « وحلت تغيرات حاسمة مثل تغيرات الفصول الأربعة » .

غير أن هذه التغيرات الحاسمة كانت فى هذه المرحلة خارجية على أية حال ، حيث كانت الإشارة بها إلى ما حل بحليمة البركة وأولادها من ربيع الناجى (آخر جيل فى الحرافيش) بعد عودة فايز من غربته ليرفلوا فى أثواب الوجاهة والأبهة ، وما بلغنى هنا أنها تغيرات خارجية على كل حال ، وكأن التغيرات الفصلية هى ، فى أغلب ظاهرها ، أقرب إلى تغير المناخ ، لا إلى طفرة التخلق الجديد ، كما سيأتى ذكره فى نوع آخر من الحركة .

٤/٣

« لا تنفصل قضية الزمن ، عن قضية الحركة بأنواعها » .

فالزمن الراتب المتتالى (مجرد مرور الزمن متتابعا) هو حركة خامدة ، وإن كانت مرعبة بما تعد نهايتها : الموت العدم (المفهوم الشائع) .

والزمن / الدورات بما يعنى أن كل شىء يتحرك ، وأن كل شىء يعيد نفسه ؛ فى الوقت نفسه فإن كانت الدائرة مغلقة ، فهو بعد لا يختلف فى حصيلته عن سابقه (الراتب) ؛ أما إن كانت مفتوحة فهى دورات الحياة ، بما تعد . . فتعيد . . لتندفع .

لكن للحركة بعدا آخر ، أدق دلالة وأشد خطرا .

(٥) الولادة الجديدة :

مهما بدا الزمن راتبا خاملا ، فإن الوعى بخموله ، دفع إلى عكس ذلك .

قد يمضى فرد دون ذكرى أو تاريخ ، وقد تتوالى أيام دون أحداث ، وقد تعود دورات وكأنها هى هى ، لكن كل ذلك هو ظاهر ليس إلا . ومهما بدا الخمول وفترت المشاعر الظاهرة ، فثمة توترات كامنة ، وثمة تراكمات تتجمع فى يقين متصاعد ، وثمة طفرات واعدة ، سرعان ما تتكاثف لتندفع ، وهى فى ذلك لا تتبع ظاهر الأشياء إلا جزئيا ، وإنما تمضى - تحت الظاهر ومعه - فى تضافر له قوانينه الخاصة المتجددة أبدا .

وهذا البعد المتجاوز لما هو راتب تتابعى ، هو حصيلة ما هو متراكم متضافر ، بقدرما هو طفرة مكثفة لما هو دورة خلاقة . وهو المرادف للتغيرات النوعية فى تاريخ الأحياء من جهة ، ولطفرات الإبداع فى أطوار البسط من جهة أخرى ، وبلغة الزمن لعله يكون أقرب إلى ما يمكن أن يسمى الزمن / البدء المتجدد .

وقد حذق نجيب محفوظ فى أغلب أعماله تقديم هذه النقلات النوعية ، سواء فى صورة التحول المفاجىء ، والنوعى فى مسار شخصياته فى رواياته الطويلة والأطول ، أو فى صورة دفقات الوعى فى قصصه القصيرة .

وكنت أتوقع أن تكتمل هذه الخاصية المميزة لمحفوظ فى الحرافيش ، بوجه خاص ، وقد كان .

٥/١

أول تحول دال ، ومميز ، كان تفجر عاشور إثر رؤيته فلة ، وهو يسلخ ولديه عنها :

(ص ٣٨) : « قال لها بخشونة ، وهو ينتزع عينيه منها » .

(ص٣٨) : « انتزع عينيه منها مرة أخرى » .

(ص ٣٨ : « فى ظلام الحارة تنفس بعمق ، شعر بأن سراحه قد أطلق ، وأنه تملص من قبضة شريرة . الظلام كثيف لا عين له » .

(ص ٣٨) : « شعر وهو يشق الظلام أنه يودع الطمأنينة والثقة . ها هو تيار مضطرب يلفه فى دوامته ، وهو يساوره الخوف كما يساوره النوم ، وقال لنفسه : إن البنت بهرتهم بجمالها . وقال أيضا : إن البنت قد بهرتهم بجمالها الفتان » .

وحين قال : « لماذا لا يتزوج الحمقى ؟ » (كان داخله قد قرر أمرا دون أن يدرى هو به بعد) .

وحين أضاف : « أليس الزواج دينا ووقاية ؟ » .

كان يحاول أن يخفى قراره عن نفسه من جهة ، وأن يعمم الأمر على فلة وعلى أولاده من جهة أخرى .

فهذه النقلات تحدث فى الظلام ، والظلام عند محفوظ غير الظلمة ، فهو الجانب الآخر للوجود .

(ص ٤١) : « الظلام مرة أخرى ، يجسد فى القبو . . . ينطق بلغة صامتة ، يحتضن الملائكة والشياطين ، فيه يختفى المرء حتى من ذاته ، ليغرق فى ذاته » .

ثم يستشعر عمق القرار وصلابته فلا مفر فيردف :

« إن قدرة الخوف على أن ينفذ من مسام الجدران ، فالنجاة عبث » .

وهذا تعبير من أدق ما يمكن أن يوصف به داخل الذات (المرموز له

هنا بالقبو) ، فما أهون معارك الخارج ، مثل معركته مع درويش ، أو معركته لتخليص أولاده . أما وقد صار الأمر فى داخل الداخل . فمع من تكون المعركة ؟ فلا نجاة ، أو . . . لعلها النجاة !

خرج الداخل إلى الوعى ، أو اخترق اللاشعور الشعور ، أو بتعبير محفوظ

« خرج من القبو إلى الساحة » .

فماذا تحرك من الداخل فى هذه النقلة ؟ تحركت أمه .

والأم عند نجيب محفوظ من أهم ما يمثل الآخر ، كما أنها مقومات شخوص الداخل ذى الدلالة المتميزة . وهى تطل علينا من داخل عاشور الناجى الأول برغم أنها لم تكن أبداً فى وعيه ، ولم يرها أبدا حقيقة مرئية مدركة .

وهو يتذكر أمه الحقيقية فى موقع ما أثير من تفجر حيوى يقع الجنس فى جوهره ، ولا يتذكر أمه بالتبنى ، سكينة زوجة الشيخ عرفة زيدان .

ونلمح قدرة محفوظ على إعادة تشكيل ما سمى خطأ الموقف الأوديبى ، وصحته حنين الرحم ، أو نداء الأرض ، فطوال الملحمة ، والأم تظهر بعنف مقتحم ، وبحضور يستحيل تجاهله . وهى عادة ما تظهر مع دفقات الجنس والحب الغامر الدافق ، تظهر بكل قوتها وجذبها ودلالتها ، سواء كانت حاضرة بجسدها أم غائبة ، إلا من حقيقة موقعها بداخل الداخل ، وحقيقة توحدها مع الأرض الرحم . وكانت أدق هذه المواقف ـ ما قد يحتاج إلى أن يفصل فى دراسة لاحقة مستقلة ـ هى علاقة شمس الدين بأمه فلة ، وصراع أمه مع عجمية ، ثم ارتباط نقلة جلال الأول (الأب صاحب الجلالة) بموت خطيبته وما أثارته هذه اللحظة من استعادة وفقد لرأسها المهشم . وتكتمل الصورة حين ترتبط نقلة جلال الثانى ، وإعادة ولادته ، بما هو تراجع وانحراف ، وهو فى الخمسين من عمره ، بعد فقد أمه زينات الشقرا وهى فى الثمانين ، فيرتمى فى حضن دلال الغانية ، وكأنه يستعيد علاقته بأمه الغانية ، عشيقة أبيه ، بعد فوات الأوان .

ولعلنا نكتفى هنا بأن نشير إلى أن محفوظ ، وله ما له من علاقة شديدة الخصوصية بأمه شخصيا ، قد تجاوز فرويد تجاوزا لا جدال فيه ، بل إنه تجاوزه من قبل فى رواية مهمة من أولى رواياته وهى « السراب » ، التى يعدها أغلب النقاد الرواية التحليلية النفسية بوجه خاص ، فقد ربط بين الأم والجنس والحب ، دون الحاجة إلى مناورات تنافسية مع أب قادر ، وبأقل قدر من الشعور بالذنب . . ومن ثم عقاب الذات .

وها هو ذا عاشور يذكر أمه وهى لم توجد أصلا فى وعيه ولو لحظات عابرة ، لكنه يجدد شكلها ، وإغراءها ، وعودها :

(ص٤١) : « لكى تحتدم المعركة لابد من بشرة صافية ، وعينين سوداوين مكحولتين ، وقسمات دقيقة مثل البراعم . لابد من الرشاقة والسحر وعذوبة الصوت ، وقبل ذلك لابد من القوى الخفية المتدفقة المناسبة . . . »

إلى أن قال ، إذ يعمم :

« ومن يتزوج الحياة فليحتضن ذريتها المعطرة بالشبق » .

أليست الأم هكذا هى الحياة ؟ ولكن ليس بمعنى أننا نقوم بعملية تجريد أو ترميز ماسخة ، بل على العكس . إن محفوظاً ، بذلك ، يقوم بعملية تعيين لما يمكن أن يجرد من خلال الخوف والرمز والنواهى دون داع ، فالحياة جسد (انظر قبل) ، وأولى بنا أن نرى الجسد أمًّا معجونة بماء الشبق ، من أن نفرغها من حيويتها خوفا من مواجهة نبضها .

ومع كل هذه المواجهة الطبيعية المبررة بحقيقتها الموضوعية ، فكل ذلك لا يكفى تفسيرا (أو تبريرا لما يمر به) .

(ص ٤٢) : « فلا معنى من أن تعترف بأن ما حدث لا يمكن أن يصدق . وأن تعانى إحساس المطارد إذا سبق » .

(لاحظ هنا أن المعاناة هى معاناة الخلاص ؛ فقد قال : إذا سبق ، ولم تكن المعاناة لأن مطارده قد يلحقه . يؤكد محفوظ من خلال ذلك أن التغيير ليس مصادفة ، ولا هو خطأ مطبعى كما يخيل لبعض القراء ما جاء بالصفحة التالية :

« وسرعان ما ستنام إلى الهزيمة جذلان بإحساس الظفر » .

هذه النقلة ليست ميل هوى ، أو تغيير مذاق ، أو قرار تحول ، ولكنها التغير النوعى الصارخ والدال ، وبنص ألفاظ الملحمة ، فعقب كل ما سبق اقتطافه يردف محفوظ :

(ص ٤٢) : « ها هو مخلوق جديد يولد مكللا بالطموح الأعمى والجنون والندم ، ويسأل الغوث من الرحمن فتنسكب عليه خمر الفتن » .

كان هذا أول ميلاد جديد ، وأهميته القصوى أنه بدأ من البداية ؛ بدأ بعاشور الأول ، فى داخل داخله .

لم ينتظر حتى تتشابك المسائل وتتعقد العلاقات ويحتد صراع الخير بالشر ، أو يقتل الأخ ثم يعلنها . إن الولادة الأخرى محتملة ، فضلا عن أنها حتمية ، بل إن طرحها من البداية فى عاشور الكبير ، يجعلها كأنها طبيعة أساسية لما هو بشر .

ثم إنها لم ترتبط جذريا بمعركة بين الخير والشر كما أعيدت صياغتها فى أولاد حارتنا مثلا ، بل هى معركة الحياة كيفما اتفق . والحياة كما تتفجر لتعيد بناءها ؛ معركة الرتابة والتجدد ؛ بل إنها ليست معركة بمعنى التضاد بقدر ما هى إطلاق ما هو طبيعة ثانية بوعى متجدد ؛ بل إنها طبيعة أولى تكاد تكون أصلا ، لأنه بغيرها تمضى الحياة بلا ذكرى ، ولا اكتشاف ، ولا تاريخ .

٢/٥

أما شمس الدين (الأول) فقد عاناها فأجهضها .

بداية لم تكن ثمة معركة مع أبيه أصلا ؛ بل لعل حضور أبيه فى كيانه فى السر والعلن هو السبب فى إجهاض ولادته المحتملة .

(ص ١١٢) : « أجل إن عاشور الناجى هو أبوه ، ولكنه يمثل فى الوقت ذاته حقيقة أكبر من الأبوة ، وهم يهيم بهذه الحقيقة أكثر من الأبوة نفسها ، هى محور حياته ، ومعقد أمله ، سر افتتانه بالعظمة الحقيقية » .

وهذا يبدو أصعب فى إعاقة الحركة تحديا فانطلاقا فمغامرة .

نتج عن هذه العلاقة أن تمركز أبوه فى الداخل مقبولا جاثيا ، بالحب ، لكنه جاثم على كل حال ؛ فهل تركت له أمه فى الخارج مساحة للحركة اللازمة لتفجر محتمل ؟

(ص ١١٢) : « اعترف شمس الدين بأن أمه قوية وعنيدة . اعترف أيضا بأنه يحبها ويحترمها ، لا باعتبارها أمه فحسب ولكن بصفتها أرملة عاشور الناجى أيضا » .

فماذا تبقى له ليفعلها ؟

حين أحاط به الزمن ، برغم قدرته على الاحتفاظ بكل ما يقنع الآخرين - دونه - أنه ليس عرضة للشيخوخة . حين أحاط به مرور الزمن :

(ص ١٣٦) : « دارت برأسه أفكار شيطانية . وسرعان ما هرع إليه عثمان الدرزى . أفاق من جنونه فتلاشت نواياه المستهترة . استسخف سلوكه . كلا ؛ لن يتحدى الهواء . لن يتمادى فى ارتكاب الحماقات ، ستسنح فرصة فينتهزها . ستعرض تجربة فيخوضها » .

وكما قلنا من قبل ، لم تسنح فرصة ، ولم تعرض تجربة ؛ فقد أجهضت فرصة ولادة جديدة قبل أن توجد أصلا .

٥ / ٣

وثمة نقلات واضحة تكاد تكون من النقيض إلى النقيض، وكان يمكن الوقوف عندها بوصفها نقلات كيفية ، إلا أنها لا تمثل الولادة الجديدة فى عنف حضورها ، لكنها تذكرنا - أيضا - بالتغيير الكيفى الذى لا تشير إليه المقدمات ، مثل زواج محاسن البولاقية من حلمى عبد الباسط ، أو حتى مثل جنون ضياء ودروشتها ، فضلا عن النقلات الطبقية أو الاقتصادية ، مثلما حدث عند استيلاء عاشور الناجى الكبير على بيت البنان ، أو عند إفلاس بكر الناجى .

وحتى الانتحار ، فإنه يعد إجهاضا لإعادة الولادة المحتمل (ولهذا حديث مستقل لاحق) .

وقد أوردت هذه الفقرة الاعتراضية لتوضيح الفرق بين ما أعنيه من إعادة الولادة ، وما يمكن أن نلحظه من مجرد التغير .

٥ / ٤

أما النقلة الصارخة التالية فجاءت فى اتجاه معاكس ، أو قل : فى اتجاه له انحرافه الخاص ، هى نقلة وحيد (ابن سماحة الناجى من محاسن البولاقية) . وبرغم التمهيد لها ، وطبيعة سماحة الغاضبة الخاصة المستغرقة فى الخيال حتى قال له عمه رضوان :

- احذر الخيال وأقبل على العمل ! -

برغم هذه المقدمات فإن النقلة حدثت وكأنها مفاجأة ، بدأت إرهاصاتها (مثل كثير من النقلات الدالة طوال الملحمة) بحلم ، وكان الحلم فى هذه المرة صادراً عمن لا يهمه الأمر ، وليس عن صاحب الشأن (بعكس أحلام أخرى مباشرة كثيرة ، وخاصة حلم عاشور الناجى عرفة زيدان) . كان حلم ضياء امرأة عمه (الهائمة على وجهها فى جنون هادىء) : أنه يمتطى جرادة خضراء ، ثم تفسيرها لهذا الحلم ، وهى تجيب نفسها (أكثر مما تجيبه) :

إنه إنما « خلق للهواء » .

ثم : من الحلم إلى الإلهام (كالعادة) :

(ص٢٦٣) : « عندما استيقظ وجد نفسه مفعما بالإلهام » .

والإلهام هنا - وفى هذه المواقف - لا يقف عند الإيحاء بفكرة ، أو إضاءة زاوية رؤية ، وإنما يتخطى هذا وذاك إلى فعل ؛ إلى تغيير مفاجىء ؛ شىء أقرب إلى السحر أو المعجزة .

لم يشك أنه قادر على المعجزة (وإن لم يتبين بعد طبيعة المعجزة) : وأنه يستطيع أن يقفز من سطح الدار إلى الأرض دون خوف من الكسر .

ويستقبل الناس هذه النقلات عادة على أنها الجنون ذاته ، إذ عادة ما تكون المسيرة إلى تفكك . لكن أن يترتب عليه قفزة فى الهواء حقا ، ثم لا يكسر ، فهو الفعل الخارق الدال على ما نقول به من ولادة تغير المسار نوعيا حقا . وهذا ما كان حين تحدى وحيد الفسخانى الفتوة ، فصارعه - فجأة - وانتصر (بيده المسحورة !!) واعتلى عرش الفتوة فى نهار واحد .

٥ / ٥

ونستطيع أن نتابع بسهولة نقلات زهيرة ، وتصاعد طموحاتها منذ أول زواجها بعبده الفران ، ثم انتصارها على العواطف والشهوة ورسمها حتى تزوجت من محمد أنور . فأحلامها بالفتوة (النسائية) بدت من البداية ؛ لذلك فنحن لا نجد فيها التغير النوعى الواحد المحدد الذى نعنيه هنا بالولادة الجديدة ، وإن كنا نلحظ بسهولة ما وراء هذه النقلات المتتالية من طموح ، وثورة ، وكلها تشير إلى داخل متفجر ومتوثب لا يهدأ .

(ص ٣٣٢) : « باطنها يتغير ببطء ، ولكن بثبات وإصرار » .

وحتى هذا البطء ، لم يكن بطئا .

(ص٣٣٢) : « يتمخض كل يوم عن الحركة ، كل أسبوع عن وثبة،كل شهر عن طفرة، إنها تكشف ذاتها طية وراء طية ، تنبثق من جوفها أنواع شتى من المخلوقات المتحفزة الصارمة . وتحاكم فى الخيال أمها وزوجها ومسكنها وحظها ، تحقد على كل ما يطالبها بالرضى على حكمة الأمثال وعطف الهائم وفحولة الرجل » .

فانظر بالرغم أنها موجات متلاحقة من الثورة والتغيير ، إلا أن حدوثها على مراحل متتالية فى الاتجاه نفسه : طموح وراء طموح ، يعلن ما وراءه من طفرة مصغرة وراء طفرة مصغرة ، إلى حد عدم إعلان الطفرة النوعية الكبرى التى نعنيها فى هذا العرض لإعادة الولادة .

وتتلاحق هذه الطفرات حتى لا تكاد تتوقف ، حتى أنه من كثرة تلاحقها وما تترجم إليه من أفعال ، وزيجات ، وتقابلات اجتماعية وطبقية ـ من كثرة كل ذلك تصبح مثل نبضات القلب فى كثرتها ، وحيويتها ، وتتاليها .

(ص ٣٦٢) « وعند كل نبضة تتشكل صورة براقة تخرق كل مألوف . . . »

وتتميز هذه الطفرات المتعاقبة بأن إرادة زهيرة الواعية تمسك بعجلة قيادتها بقدر متميز من التحكم ، استجابة لقفزات التحرك الداخلى ورسائله ؛ فالداخل يحفز ، لا يفرض نفسه بنوع جديد تماما من الإدراك ، فالنقلة . وزهيرة تلتقط هذا التحفز وتسير به فى دروب الوعى بإرادة محكمة لتؤكد التغير حلقة ، بعد حلقة ، فى اتجاه يكاد يكون معلنا من قبل ، ونظل تحافظ على الاتجاه نفسه طوال الوقت .

وتتأكد الإرادة فى نقلات زهيرة فيها بعد :

(ص ٣٥٤) « إنها تطمح إلى اكتساب حق . فى سبيل ذلك وطنت قلبها بلا رحمة . . فى سبيل ذلك تحس أحيانا بجيشان الجنون السامى فى قدح من الخمر المقدسة » .

فتفرد ـ فى حلم يقظة ـ الانقضاض على عزيز الناجى ، وسرعان ما تحقق حلمها من خلال حسن استيعابها لتفجرات الداخل ، وقدرتها على صياغتها واقعا عيانيا يواصل مسيرتها .

٥ / ٦

أما نقلة عزيز ، وعلى الرغم من أنها شديدة الارتباط بآخر طفرات زهيرة ـ الطفرات المترجمة أولا بأول إلى طموحات محققة ـ ، فهى من حيث المبدأ أقرب ما تكون إلى نقلة عاشور الكبير التى انتهت إلى الزواج من فلة . وهى قريبة من النقلة المجهضة لشمس الدين الكبير ؛ وذلك من حيث التوقيت (السن) والاتجاه ، (الجنس والزواج أو احتماله) .

(ص ٣٧٦) « وأغرب الجنون مايصيب المرء فى كهولته »

٥ / ٧

أما الولادة/المارد/الجنون ، فهى ما حدث لجلال الكبير عقب أن اختطف المجهول « قمرا » خطيبته دون أدنى تمهيد أو تبرير .

وقد أشرنا إلى بعض تفصيلاتها ونحن نتحدث عن مواجهة الموت ، (فقرة ٢ / ١)

ولا مفر من إعادة ، مع اختلاف السياق :

(ص ٤٠١) : « شعر جلال كأن كائنا خرافيا يحل فى جسده »

(انظر كيف كانت النقلة بيولوجية ذات لغة جسدية ـ لا مجسدة)

« إنه يملك حواس جديدة ويرى عالما جديدا غريبا »

(لاحظ تواكب الجدة والغرابة)

« عقله يفكر بقوانين غير مألوفة »

فالعقل يلحق بنقلة الجسد النوعية ؛ فالجنون تغير فى الكيان الحى / الجسد ، الذى أحد وجوهه ما هو عقل ، وليس الجنون ذهاب العقل ابتداء .

ومن خلال ذلك ينفصل عن الواقع حتى ينكره ، لكن انكاره ليس كاملا حتى يعفيه من استقباله بكل تحديات « الآن » . إنه إنكار حاضر .

« إنه ذكرى لا حقيقة ، موجود وغير موجود ، ساكن بعيد منفصل عنه ببعد لا يمكن قطعه »

وإذا كان عاشور الناجى الكبير قد ولد فيه مخلوق جديد إثر تحريك الجانب الأخر (الأم/الغريزة/الحياة) ،

(ص ٤٢) : « ها هو مخلوق يولد مكللا بالطموح الأعمى والجنون والندم . ويسأل الغوث من الرحمن لتنسكب عليه خمر الفتن »

فإن جلال قد أعاد/استعاد الخبرة مضاعفة مغتربة مقتحمة . إثر تحريك العدم/القهر/الرفض ، لا تحريك الحياة .

(قارن : « مخلوق جديد يولد مكللا بالطموح الأعمى » بـ شعور جلال بأن كائنا خرافيا يحل فى جسده) .

وإذا كانت زهيرة ـ أمه ـ قد تلقت طفرات الداخل باستيعاب فإرادة فتحقيق ، فإن جلال قد تلقى الانسلاخ مضاعفا مكثفا ساحقا غائرا مغيرا فى جرعة واحدة .

(قارن (ص ٣٢٣) : « يتمخض كل يوم عن حركة ، كل أسبوع عن وثبة ، كل شهر عن طفرة عند زهيرة ») .

أو (ص ٣٦٢) : « وعند كل نبضة تتشكل صورة براقة تخرق كل مألوف » .

بـ « يد خطت الوجه فأغلقت باب الأبدية ، فهدمت الأركان تماما » .

فالنقلة هى النقلة ، والولادة هى الولادة ، ولكن شتان بين ولادة نتيجة تحرك ، تفجر وانبعاث فى اتجاه حياة ، وقرار واستيعاب ، مهما بدت النتائج شاطحة ومستغربة فى أولها (عاشور الناجى) وبين ولادة فى طفرات متلاحقة تسبقها وتلحقها إرادة طموح (زهيرة) ، وبين ولادة تسمح لكائن خرافى أن يلبس فجأة وتماما كل الكيان الحالى المتجمد حتى العدم من هول الفقد والخيانة ، خيانة القدر (جلال) !

وقد ترتب عن هذه الولادة أمران :

أولا : الرفض فالإنكار : « كلا » ـ ثم : ـ « لا أحد يموت » (انظر قبلا) .

ثانيا : الجنون « ضلال الخلود » (انظر بعد) .

٨/٥

أما ولادة جلال الثانى إثر موت أمه عن ثمانين سنة ، فقد جاء أكثر مفاجأة . وأقل تفسيرا ؛ فقد يكون مفهوما أن سلب جلال الأب خطيبته بدون وجه حق ، بعد تهشيم رأس أمه أمامه ، كفيل بأن يفقده توازنه ، فيتجمد ظاهره ، فيحل فيه الكائن الخرافى .

أما موت الأم وهى فى الثمانين ، وابنها فى الخمسين ، فهو أقل قبولا كتفسير لكل ما حدث من نقلة نوعية جسيمة . وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك .

على أية حال : ما يهمنا هنا هو أنها ولادة جديدة ، وإن كان مسارها لم ينته إلى جنون صريح ، أو زواج ثان ؛ فقد جرى فى اتجاه انطلاق شبقى واندفاع تلذذى يعلن التخلى عن البلادة والرتابة لا أكثر .

(ص ٤٥٠) : « أما الأعجب من ذلك فهو ما حصل له عقب انقشاع الكآبة ، لقد ولد شخص جديد مجهول الأصل » .

وحكاية مجهول الأصل هذه تستدعى وقفة جديدة قديمة ؛ إذ علينا ألا ننسى أن عاشور الأول كان مجهول الأصل من حيث ولادته الحقيقية وأن إعادة الولادة ـ مهما بدت مبرراتها ـ تبدو لأول وهلة مجهولة الأصل ، منفصلة عن أسبابها . لكن بالنظر فى تفاعلات الكمون نتبين أن ما هو مجهول هو الأصل من حيث حقيقة التركيب البدئى وتفصيلات التفاعل ، وما حدث خلال حركية الزمان .

وهذا البعد هو ما يؤكده فى قوة هذا النوع من الحبك الروائى ، حيث يساعدنا على تجاوز ما سمى بالشخصية النمطية ، والحتمية السببية التى غلبت على النقد مدة من زمان .

أما أنها ولادة فهى ولادة بنص الألفاظ ، وولادة بطبيعة التغير :

« وكان يخفق بصدرى قلب جديد ، كرهت حاضرى وذكرياتى . . . » .

حتى قال :

« وثار القلب ، والعقل والكبد وأعضاء التناسل ، وهتفت بشرى للشياطين ! » .

(قارن عاشور الناجى حين استشعر الولادة ؛ يسأل الغوث من الرحمن لتنسكب عليه خمر الفتن » بهذه الولادة : « بشرى للشياطين » .

ولا نجد ما نختتم به هذه الفقرة أدق ، أو أدل ، مما دار بين دلال ، وجلال الابن :

« إنك ألذ رجل فى العالم . .

فقال بثقة :

سمعت أن الرجال يولدون من جديد فى سن الخمسين . . فقالت بيقين :

ومرة أخرى فى الستين والسبعين » .

(٦) المقدمات . . والمسارات .

لاتسمح هذه الدراسة المقدمة بالتمادى فى إيضاح أطوار إعادة الولادة كما قدمها نجيب محفوظ فى الحرافيش خاصة ، إلا أننى أجد من الضرورى الإشارة إلى تتابع المراحل على الأقل لحين الرجوع إليها مع اكتمال الدراسة بتفصيل أكثر .

أولا : فثمة استعداد خاص لهذه الولادة ، بهذه الصورة المتبادلة ، وما جاء طوال الرواية من إشارات إلى أن عائلة الناجى ـ بوجه خاص ـ تمثل : سلسلة من الدعارة والإجرام والجنون ، بالإضافة إلى صور الجوع إلى السلطة فى شكل الفتوة الغاشمة والظلم حتى القتل .

وهى فى الوقت نفسه عائلة تمثل سلسلة من المناجاة الصوفية ، والتوق للعدل ، وإطلاق إسار قوة الحياة : لإرساء دعائم الحق . فهل ياترى هذا الاستعداد بشقيه خاص بأسرة الناجى أم أنه يمتد إلى سائر الناس ؟

من رأينا أن ثمة عائلات تتميز بهذه الطاقة الحياتية المتدفقة المبدعة والمدمرة فى آن واحد أكثر من غيرها ؛ وهذا ما يسمى الاستعداد الوراثى ، لكن الملحمة ترينا أن هذا فى ذاته ليس استعدادا للجنون بقدر ما هو استعداد لوفرة الحياة ، أو زخم مخاطر ، أو مفاجآت تدمير .

وبالرغم من أن هذا التركيب يخص عائلة أكثر من غيرها ، إلا أنه بالتتبع الدقيق نتيقن أنه نمط عام لكل الناس ، مع فارق الجرعة ، وحدة النقلات ، وبسطها على عدة أجيال ، أو تكثيفها فى جيل واحد ، أو فرد واحد .

ثانيا : إن ثمة أحداثا مرصودة ، أو مغفلة ، تتجمع وتتفاعل مع هذا الاستعداد المتحفز ، وقد أشرنا إلى ذلك كلما سنحت الفرصة ، وقد نعود إليه فى دراسة لا حقة بتفصيل أشمل .

ثالثا : إن ثمة تغيرات مفاجئة ، تبدأ بطفرات الداخل ، مثارة أو غير مثارة بأحداث الخارج ، ثم الولادة الجديدة .

رابعا : إن مسار الولادة الجديدة ليس دائما واحدا بل إنه يتراوح بين تجدد الشباب (مثل عاشور الأول) والرضا بالانسحاب (مثل شمس الدين الأول) وسرعة الانحراف (مثل وحيد ، وجلال الثانى) والجنون المطبق (جلال الأول) .

خامسا : إن التغييرات فى السلوك ، مثل تقلب محاسن البولاقية ، أو ما طرأ على بكر الناجى فى بدايات الملحمة ، أو على فايز الناجى قرب نهايتها ، ليس مرصودا بوصفه إعادة ولادة مما تعنيه هذه الدراسة ، وإن كنا لا نستبعد مثل ذلك من بعد أعمق . وكل ما أريد توضيحه بهذا الاستطراد ، هو أن المسألة ليست مسألة تغير نوعى فى السلوك ، سواء إلى الانحراف (فايز الناجى) أو الجنون (مثل ضياء الشبكشى) ، وإنما التركيز لتوضيح طبيعة النقلات كما ظهرت فى الملحمة ؛ بلا اعتراض على التعميم الحذر فى مجالات دراسات عملية أخرى .

سادسا : إن إعادة الولادة لها علاقة وثيقة بالحدس التنبؤى والحلم بوصفها إرهاصات دالة ، كما أن لها علاقة بالجنون الصريح كمسار محتمل (وكل هذه الأمور قد وردت بتتابع وأناة وتفصيل وتنويع طوال الملحمة ، على نحو يعد إضافة تأكيدية لكل هذه الاتجاهات المعرفية ، نفسر بها بعض الفروض والنظريات العلمية ، أكثر مما نثبت بها طول باع محفوظ فى الإلمام بها مما يستأهل المزيد من الدرس التفصيلى ، الذى نأمل العود إليه مستقبلاً .

٧ - . . فى مواجهة يقين الموت

(. . ضلال الخلود)

فلما كان الزمن هو الحقيقة الماثلة ، والموت هو اليقين الثابت ، ووعى الإنسان بهذا وذاك هو التحدى المصيرى ، أصبحت مسيرة الإنسان الفرد (بما يترتب عليها من احتمالات التأثير على مسيرة الإنسان النوع) ـ أصبحت متوقفة على :

كيف يواجه الإنسان ـ فردا ـ هذا التحدى اليقينى الكيانى فى آن واحد ؟

وأحسب أن هذه هى قضية نجيب محفوظ فردا ، ومبدعا .

١/٧

وأول ما تناولته الملحمة فى مواجهة يقين الموت هو رفض إعلانه ، بديلا عن رفضه ؛ فما اختفاء عاشور الناجى الكبير إلا تعبير عن ذلك .

ويمكن ربط هذا الحل الأقرب إلى الوهم بفكرة الحياة الأخرة من جهة ، وفكرة المهدى المنتظر من جهة أخرى ، مارين بقضية رفع سيدنا عيسى عليه السلام .

وقد عبرت الملحمة عن هذه القضية بشكل مباشر وغير مباشر كما شاء لها نجيب محفوظ .

وما إن قارب عاشور الناجى الأربعين حتى أعلن ـ باللفظ ـ أن فكرة الخلود تراوده ، وكان ذلك مرتبطاً بشكل مباشر بالموت : « القرافة » .

(ص ٢٧) : « كان يحمل فوق كاهله أربعين عاما ، وكأنها هى التى تحمله فى رشاقة الخالدين » .

بل إن تبادل العلاقة بالزمن (يحمل السنين أو تحمله) قد أوحى إلىّ منذ البداية بما يقدم عليه محفوظ فى تطور ملحمته من الوقوف على هامة الزمان للتحكم ، بديلا عن مواكبته ، ناهيك عن التسليم له ، أو إلغائه ، ولا أتصور أنها كانت هكذا محسوبة سابقاً فى كامل وعى محفوظ ، لكنها أطلت (هكذا) منذ البداية .

لكن لنر ماذا لحق ـ فورا ـ بتعبير رشاقة الخلود التى وصف بها محفوظ الناجى الكبير فى الأربعين ؟

« همسة فى باطنه جعلته يجول عينيه نحو ممر القرافة فرأى رجلا يخرج منه يسير فى تكاسل » .

(كان هذا الرجل هو درويش زيدان ، ابن الشيخ عفرة زيدان ، رمز الشر الغبى واللذة العاجلة)

أليس فى هذا التلاحق ما نريد إيضاحه من دلالة ؟

ثم تسير مسيرة عاشور كما ذكرنا ، وهو لا ينسى الموت ، ولا يفتعل الخلود ، وهو أول من تساءل : « لماذا تخاف الموت يا عاشور ؟ » .

ثم إنه كان منطقيا مع الحياة برغم ذلك ، حتى وهو يهرب من الموت بمغادرة الحارة فراراً من الطاعون ، برغم اعتراض زوجته الأولى وأبنائه منها ، وتنبيه شيخ الحارة له ألا يهرب .

وتكرر ظهور عاشور الناجى فيما يمثله (من عدل ، وقوة ، وتحد ، وانطلاق ، وتفجر ، ووعود ، وتناسق مع الغيب ، وسعى إلى ما بعده) .

كما تواتر القول بعودته شخصيا :

(ص ٩٣) : « وأصر أناس رغم اليأس على أنه سيرجع ذات يوم » .

حتى قالت سحر الداية لفتح الباب (ص ٤٨٩) وهى تحكى له أسطورة جده :

« كما أنقذه الله من الموت » ، ونفصل ذلك فى الصفحة التالية :

« ـ . . . وطال اختفاؤه حتى آمن الناس بموته ، أما الحقيقة التى لا شك فيها فهى أنه لم يمت » .

ثم يعود محفوظ يعلن خلود عاشور الكبير فى سياق موقف ضياء ، (آخر جيل الحرافيش ، شقيق ، عاشور الناجى الأصغر) يعلنها . . حين يقول عن خروج ضياء :

(ص ٥١٩) : « . . . . خرج إلى الظلام ، مسوقا بقوة خفية نحو ساحة التكية ، نحو خلود جده عاشور » .

إذن فقد ظل هذا الحل بالإنكار والتأجيل قائما منذ البداية حتى النهاية .

وفى الصفحة نفسها كانت ثمة مقابلة بين اختفاء عاشور الناجى ، والزمن الذى لا يتوقف . وقد جاءت المقابلة نصا ، وفى سطور منفردة ، هكذا :

« لقد اختفى عاشور الناجى .

ولكن الزمن لن يتوقف ، وما ينبغى له » .

وكان الملحمة برغم كل هذا التكرار ، والتأكيد ، إنما تضرب هذا الحل إبتداء ، بقولها إننا إذا نجحنا فى أن ننكر الموت ، بإبدال الاختفاء به ، فلن ننجح فى أن نوقف الزمن ؛ فالتحدى قائم وممتد ، ولن يعفينا منه أن نسمى الموت اختفاء ونروح ننتظر من لا يعود .

وكذا تعرى حل « المهدى المنتظر » .

٢/٧

ومنذ استوعب شمس الدين اختفاء أبيه ، وهو يواجه المشكلة ،

نفسهـا فجاءت دعوة أمه له وكأنها تقرأ الغيب : « فليمد الله فى عمرك حتى تلعن الحياة » وجاء رده :

« استودعك الحى الذى لا يموت »

ويبدو هذا الحوار الباكر بمثابة تنبيه ضمنى لعبثية الخلود إلا لمن هو الله .

وعاش شمس الدين عمرا طيبا حتى لعن الحياة حقا حين رفض أن يتقـدم فى العمر بمعنى الضعف داعيـا « أن يسبق الأجـل خـور الرجال » ، متمنيا أن يكرمه الله بالاختفاء مثل أبيه وهو فى غاية القوة والكرامة .

وكأن شمس الدين فى محاولته الإبقاء على شبابه ، بالطرق الصحية والطبيعية ، كان يقدم الحل العادى - إن صح التعبير- وإن كـان لم يستطع أن يوقف ظهـور علامـات التقدم فى السن (رمـز : الشعرة البيضاء ، فالإغماءة العابرة)

ثم نكتشف أنه مهما نجح الشباب المتأخر ، والاستقامة ، والحفاظ على الصحة (مثـل الأساليب الحـديثة فى التخسيس ، والعـدو . . إلخ) - مهما نجح كل هذا ، فما هـو إلا تأجيـل ، وليس أبدا حـلا فالموت قادم لامحالة .

يعلن شمس الدين - وهو فى منتهى شباب شيخوخته - وجها آخر يوقظه فينا يقين الموت ، وهو ما يفرضه على الباقى منا بعد زميله من وحدة قاسية . فها هو ذا شمس الدين يقولها صريحة فى صيحته عند موت زوجته عجمية .

(ص ١٣٨) : « لا تتركيني وحدى » .

٣/٧

تبدو المحاولة الثالثة فى مواجهة الموت كأنها حل مجـازى إن صح التعبير ؛ حل يقول : إنه ما دام الإنسان ميتا ابن ميت فليتكرر فى أبنائه من صلبه ونلاحظ هنا كيف أن الملحمة لم تدع مجالا إلا وأشارت إلى هذا الحل ، سواء بتكرار الأسماء ، أو بتكرار السمات ؛ فثمة عاشور وعاشور (البدء والنهاية) وثمة شمس الدين وشمس الدين وشمس الدين ، وثمة سماحة وسماحة ، إلى آخر ذلك .

وكلما اعتلى عرش الفتوة من يشبه عاشور (مثل فتح الباب) أو من يعد بأن يشبهه (جلال قبل أن يعلن جنونه) ، ارتفعت الأصوات أن عاشور رجع .

فكأن هذا الحل هو الحل العادى بل لعله أقرب إلى ما هو عادى من محاولات استبقاء الشبـاب والصحة (شمس الـدين) ، لكنه حـل بالنسبة للنوع ، وليس حلا بالنسبة للفرد ، اللهم إلا إذا توحد الفرد بنوعه ، ولا يتم ذلك - طولا - إلا إذا توحد بناسه - عرضا - وليس فقط بأبنائه من صلبه ؛ فالمشكلة هنا - كما تطرحها الملحمة ، وكما هى - هى فى وعى الفرد بنهايته فردا ، مع عجزه عن التوحد باستمراره نوعا .

ويبدو أن هذا الحل هو المبرر للإنجـاب فالتـوريث فى النظامـين الدينى ، والرأسمالى ، ولكن التطبيق يجعله مبررا للخلود بالاستيلاء على وسائل البقاء ، وليس على مسئولية الاستمرار إلى أفضل .

وهذا عراه أيضا محفوظ فى الملحمة :

(ص ٤١٢) : سأل راضى جلالا :

« لم لا تتزوج يا أخى ؟

. . .

- لم الزواج ياراضى ؟

- إنه المتعة والأبوة والخلد .

فضحك جلال عاليا وقال : ما أكثر الأكاذيب يا أخى ! » .

واندفع أكثر فأكثر للحل التالى :

٤/٧

وهو محاولة الاحتماء بالمال والسلطة ضد الضعف فالموت ؛ أى فى اتجاه خلود ما .

ولكن أى خلود هذا ؟ إنه خلود نسيان النهاية من خلال الإغماء فى بهر القوة المتزايدة أو الغيبوبة فى لين رفاهية مخدرة .

وقد ضربت الملحمة هذا الحل طوال الوقت ، برغم أنها لم تبرزه فى ذاته بوصفه حلا فى مواجهة الموت بشكل مباشر .

على أن الملحمة قد كشفت خواء الثراء فى ذاته ، ولا جدوى الجنس المنفصل عن الوجود ، وقصر عمر الوجاهة المتعالية ، وخواء الرفاهية المائعة ، وانتهاء مفعول الخدر المؤقت - كشفت كل ذلك بإلحاح يغنينا عن إعادته ، إلا أننا سنختار مثالين صارخين لإخفاق هذا الحل تماما :

صورتان أظهرتا هذا الحل ثم ضربتاه وعرتاه بشكل صارخ :

الصورة الأولى هى صورة نهاية سليمان شمس الدين الناجى التى بشمها محفوظ حتى بدت كاريكاتيراً منفرا .

(ص ١٥٣) : « ومضى يمتلىء بالدهن حتى صار وجهه مثل قبة المئذنة ، وتدلى منه لغد مثل جراب الحاوى » .

فإذا تذكرنا تعبيرا سبقت الإشارة إليه وهو : « رشاقة الخلود » ، يصف به عاشور الناجى الأول وقـد بلغ الأربعين ، لفهمنـا إعلان إخفاق هذا الحل بتقديم هذه الصورة المقززة ، المنفرة ، التى أكملها بأن أوقعه العجز فى شلل نصفى بضعة أعوام ، وفى عته عقلى (ص ١٦٧) . (وقد هجرته معانى الأشياء) ثم فقد نفسه أيضا (ص ١٧٠) وتلاشت الدوافع والمعانى ، وتأكد أن الصورة المنفرة مقصـودة حين يعيد تصويرها بعد أعوام :

« ظـل يزحف عـلى عكازين ، ويجمـد فـوق أريكـة مثـل قـدر المدمس .

ثم تنتابه (سليمان) حكمة لم يعرفها فى حياته ليلخص فشل هذا الحل :

فقال : إن الإنسان لعبة هزيلة والحياة حلم » .

الصـورة الثانيـة للحل نفسه تبدو فى بـداية ادعـاء جلال الأول الفتوة :

حين فقد جلال قمر (بعد فقد أمه طفلا) فاهتز كيانه ، وأعلن رفضه ، وانمحى الآخرون من وجوده ، وأعلن من ناحية أنه « لا أحد يموت » (ص ٤٠٣) ، ثم « هام بالمستحيل » (ص ٤٠٤) قبل أن يتبين ما هو المستحيل هذا ، حين حدث كل ذلك ، انفرد بنفسه وتحدى فأعلنها .

« نحن خالدون ولا نموت إلا بالخيانة والضعف » (ص ٤٠٥) ، حين حدث ذلك وانطلق بالكائن الخرافى الجديد بين ضلوعه فكان قوة خارقة :

« اعتلى الفتونة بعد أن حسم المعركة فى ثوان مع سمكة العلاج ثم أصبح يتحرك بإلهام القوة والخلود » .

دون أن ندرك حتى هذه اللحظة : كيف انتوى أن يثبت مقولته هذه « إننا خالدون ما لم نضعف أو نستسلم أو نخون » .

بدا الأمر فى البداية أنها القوة ، والاستغناء ، القوة من كل مصادرها : « غدا الفتوات وتاج القوة والسيادة » ، والاستغناء عن الناس بإلغائهم والتعالى على كل العواطف مصدر كل حاجة وضعف .

« ليس ثمة قوة تتحداه ، ولا مشكلة تشغله ، تركز تفكيره فى ذاته ، تجسدت له حياته فى صورة بارزة واضحة المعالم والألوان »

لكن سرعان ما أعلن ضمنا أن هذا الحل الذى فرض نفسه فى حدود قوانين الحياة العادية ، وهو اجتماع الثروة ، والقوة ، والسلطة ، والاستغناء ، أعلن أنه : ليس حلا ؛ لأنه لا يمنع الموت . بل إنه أدرك أنه حتى بفرض استعمال كل هذا لإرساء العدل ، وتعميم الخير ، كما فعل عاشور الناجى الكبير ، لن يكون هذا حلا أيضا ، ما دام الموت مازال يترصد لجلال «ظالما» ، وللحرافيش (مظلومين) لا يملكون إلا الرضا حتى بالموت .

« ـ إنهم يموتون كل يوم وهم مع ذلك راضون » .

«يخفق هذا الحل « العادى » فيطل علينا التمادى فى الرفض الذى أعلنه عقب موت قمر مباشرة أن : « كلا » .

وكل غير ذلك ، على الطرفين ، هو الغباء بعينه .

السلطةوالقوة ليستا حلا ، سواء كان من ملكهما هو العدل بعينه أم هو السلطة الغاشمة :

لقد انتهى سمكة العلاج كما انتهى عاشور ؛ انتهيا إلى اللاشىء ، وعلى من يستعيذ ألا يستعيذ من الكفر ، بل :

« أعوذ بالله من اللاشىء » (ص ٤١٠)

نعم ، غدا جلال « أكبر فتوة ، وأكبر تاجر ، وأغنى غنى » (ص ٤١٠) لكنه «

« . . . . . لايغرّنك (يا أبى) ما بلغت ، واعلم أن ابنك غير سعيد » .

« الظاهر متألق ينضح بالقوة والسيادة والنهم ، والقلب أجوف تتلاطم فيه رياح الكآبة والقلق » .

« جمع الإتاوات ، وتقبل الهدايا . . وشيد العمارات ، كما شيد دارا خيالية سميت القلعة وفرشها بفاخر الثياب ، وحلاها بالتحف كأنه حلم الخالدين » .

آه هاهو ذا يعلن بنص الألفاظ أنها المحاولة المخفقة لخلود مخفق .

ثم بنص لاحق أكثر صراحة :

« لقد غرق فى خضم الحياة الدنيا ولكنه لم يغفل قط خداعها ، كان كأنما يتحصن ضد الموت ، أو يوثق علاقته بالأرض حذراً من غدره » . (ص ٤١٢)

وكان على يقين منذ البداية ـ برغم تماديه ـ من فشل هذا الحل العادى المبدئى ، كما كان على يقين من إخفاق الخلود فى الأولاد ، أو عن طريقهم :

« سيرث المال قوم آخرون وهم يغمزونه بالسخريات ، ستعقب الانتصارات الباهرة هزيمة أبدية »

ويقبل دعوة زينات الشقرا ؛ ويلوح الجنس بحل مبهج :

« ـ أقول لك إن الحياة ليست إلا الحب والطرب » .

وأتوقف عن الاستطراد هنا ، فأنا لا أريد أن أفرد للجنس (فى الملحمة) موقفا خاصا كحل مستقل ، فهو يحتاج إلى دراسة مستقلة لا حقة متى سنحت الفرصة ، وإنما أكتفى بضمه هنا إلى ما يمكن أن يسمى الحل بالاستغراق فى الوسائل مع تعتيم النظر فى العواقب والغايات . وحتى تلميحات زينات الشقراء إلى أن اللذة لا تذهب معنا بل يمتصها الجسد والروح ولا يرثها أحد ـ هذه التلميحات تبدو لجلال مهربا تبريريا سخيفا مثل قولها اللاحق عن الموت :

« إنه علينا حق ، وإن كنت لا أحب سيرته » (ص ٤١٥)

٧/٥

الانسحاب فى خلود ماسخ (الرهبنة/التكية) .

كما قلنا إن جدار التكية هو جدار الزمن الصامت ، نذكر بأن كل نداءاتها الغامضة ، وأبوابها التى لا تفتح ، وتساؤل عاشور الناجى عما إذا كانوا يحسون بما حق بالحارة من طاعون أم لا ، وأين يذهب موتاهم إن كانوا يموتون أصلا ، كل ذلك فيه إشارة إلى إخفاق التكية بديلا عن الحارة برغم الإغراء بالسلام ، والوجود فى الألحان ، والهدوء الساحر ، والهمس الواعد . . . .

وبرغم أن محفوظاً لا يشجب هذا الحل صراحة ، بل إنه يكاد يدافع عنه ليس فقط فى الحرافيش ، وإنما فى تكرار صورة الدرويش فى كثير من أعماله ، فإنه فى عمق بذاته يكشفه ، وقد يعرضه ليقوم بدور تعريشة لالتقاط الأنفاس ، أو محطة لإعادة النظر ، لكنه سرعان ما يعريه بوصفه حلاً فردياً تماماً ، بل حلاً خادعا فيه من الزيف أكثر مما فيه من التفاعل الحركى الخلاق ، يعلنها جلال الأول فى موقفه من التكية بعد أن أطبق عليه المارد الخرافى بعد وفاة قمر :

(ص ٤٠٢) : « باستهانة طرق الباب . لم يتوقع رداً . عرف أنهم لا يردون . إنهم الموت الخالد الذى يتعالى عن الرد » .

ولا أحسب أن الأمر يحتاج إلى مزيد من الإفصاح ، ولكن هذا ليس شجبا للتكية فحسب ، وإنما هو شجب للخلود ضمنا ، وهو يعلن من مدخل آخر أن الخلود هو الموت . أليس هو السكون والثبات مهما صدحت الأنغام وانسابت الأناشيد ؟

٦/٧

أما الحل المجنون جنون العقم والوحدة فهو طلب الخلود الفعلى لفرد بذاته ضد كل القوانين ، وبالذات ضد حركة الزمن . وهذا ما أسميناه ضلال الخلود :

وقد اقترن هذا الحل بشرطين منذ البداية (هما فى العمق شرط واحد) هما : الكفر ، ومؤاخاة الجن .

ويبدو أن جلال وهو يغامر بدفع الثمن ، كان يلوح له أنه ، بشكل أو بآخر ، يمكن أن يتجاوز هذه الشروط بعد أن يضمن الخلود . لم يظهر هذا صريحا فى نص المتن ، لكنه ، لأمر ما بلغنى متلقيا ، ربما لتعاطف خاص مع جلال فى محنته .

تمثل جلال جانب الخلود دون سواه من سيرة جده الأول عاشور الناجى .

قال جلال وهو يحاور المعلم عبد الخالق :

« ـ إنى أعتقد أنه (جده عاشور) مازال حياً » .

وواصل :

« وأنه لم يمت » .

ولم يسمع لقول المعلم :

« إن الموت لا يخطئ الصالحين وإنه لا يتطلع للخلود مؤمن »

ثم يتطور الحوار إلى مواجهة صريحة ، وقبول كل الشروط ، ولا ينفع التحذير :

جلال :

« ـ إنك تخاف الخلود »

عبد الخالق :

« يحق لى ذلك . تصور أن أبقى حتى أشهد زوال دنياى ، يذهب الناس رجالا ونساء ، وأبقى غريبا وسط غرباء ، أفر من مكان إلى مكان ، أبيت مطاردا أبديا ، أجن ، أتمنى الموت » .

. . . .

« ـ وتنجب أبناء وتفر منهم ، وكل جيل تعد نفسك لحياة جديدة ، وكل جيل تبكى الزوجة والأبناء ، وتتجنس بجنسية الغربة الأبدية » .

ولكن جلالا لا يهمه كل ذلك مقابل :

ـ « وتحافظ على شبابك إلى الأبد » .

لكن المسألة خرجت عن دائرة التحذير ، والمنطق ، خرجت من زمن بعيد ، فقد بدا أن هذا هو الطريق/المخرج ، الأوضح من كل حسابات ، والأقوى من كل عقل .

ثم إن المحاولة بدأت بعد النهاية . لم يكن جلال يبحث عن حل لحياته ، بل كان يبحث عن شكل لموته ، القائم فعلا ، فقد بدا أنه انتهى بنهاية قمر .

(ص ٤٠٩) : « تجسدت له حياته فى صورة واضحة المعالم والألوان ، حتى النهاية العابثة ، بدءاً من رأس أمة المهشم ، ومعاناة الحارة المهينة ، وموت قمر الساخر ، وقوته المهيمنة بلا حدود ، وقبر شمس الدين الذى ينتظر الركب راحلا فى إثر راحل .

ما جدوى الحزن ؟ ما فائدة السرور ؟ ما مغزى القوة ؟ ما معنى الموت ؟ لماذا يوجد المستحيل ؟

(لا حظ أنه لم يقل لماذا لا يوجد المستحيل !!! وإنما لماذا يوجد ؟) .

فقد راح بعد ذلك يحقق مستحيلا هو على يقين من وجوده ، وإن كان لا يعرف معنى لوجوده لأنه ضد الطبيعة ، مهما وعد وحلّ .

لم تنفع الحلول التسكينية بالقوة ، فالسلطة ، فالجنس ؛ لأن ميتا مستعليا وحيدا هو الذى يمارسها .

ومنذ بداية جلسته عند الشيخ شاور ، اتضحت فصلة هذا الحل المجنون عن الواقع الحى :

« وجد نفسه فى ظلام حالك ، حملق فلم يرشيئا كأنما فقد الزمان والمكان والبصر » .

لكن فقد الزمان شىء ، وكون الوقت يمضى شىء آخر ؛ فبعد سطر واحد :

« مضى الوقت ثقيلا خانقا » .

وأيضا فى الحوار بدا التسليم مطلقا منذ البداية

عاد الصوت :

« ـ ماذا تريد ؟ »

أجاب (جلال) متنازلا عن كل شىء :

« ـ الخلود » .

وبعد تحذير عابر :

« ـ ستتمنى الموت ، ولن تناله » .

يأتى القبول بقلب خافق (من الخوف أو من النوال)

« ـ ليكن ! »

فتعطى له الوصفة كاملة : « بالعزلة عاما لا ترى أحدا ولا يراك إلاخادمك ، تجنَّب ما يذهلك عن نفسك ! » .

(ويلاحظ هنا ـ فى جملة اعتراضية ـ كيف أن جلالا بعد كل هذه الثورة ، لم يستطع أن يكفر ، كما رجَّحنا)

كما يلاحظ أن شاور نفسه طلب منه ما يوقفه على جاريته حواء حتى تنفق من ريعه على تكفير ذنبه .

فرفض الكفر هنا ، أو نفيه ، ربما يرجعان إلى موقف نجيب محفوظ أكثر من رجوعهما إلى طبيعة الموقف ، أو لعلهما يفسران نقطة الضعف فى التجربة بما يبرر إخفاقها على يد سم زينات فيما بعد .

أما أن هذا الخلود هو الموت عينه (مثلما كان خلود التكية : الرهبنة/الهرب) فقد أعلن محفوظ ذلك منذ البداية على لسان الناس .

(ص ٣٢٩) : « وكأنه الموت وقد انتزع فتوهم منهم » .

أما المئذنة المستقلة بلا زاوية ولا جامع ، فهى رمز رائع ومباشر لخلود عقيم ، وهى إعلان آخر أننا أمام الموت لا الخلود .

ولما كان الموت الحقيقى ليس هدما ، بل علاقة وقوف مؤقت على طريق حركة ممتدة ، ولما كان اليقين بحقيقته هو الدافع لتجاوزه بقبوله والحركة فى اتجاهه بما يتجاوز العدم الذى يهدد به سوء فهمه ، فإن الموت الذى يرعب ، فنفر منه بلا طائل ، هو شىء آخر ، هو كل ما هو ضد الحركة والتغير ، هو إيقاف الزمن ، هو هذا الخلود (الموت الحقيقى) .

وقد كان هذا الحل يشمل كل مظاهر الموت العدمى فعلا :

« الحرمان من الناس ، واقتلاع جذور العالم الخارجى ، والتركيز على الذات ، منفردة ومطلقة » .

كل ذلك تأكد وتعمق من خلال علاقته بالزمن بما هو كيان متحد زاحف ، لا مهرب منه إلا بإيقافه ، والسيطرة عليه :

« عاشر الزمن وجها لوجه بلا شريك ، بلا ملهاة ولا مخدر » .

لا لم تكن معاشرة بل مواجهة .

« واجهه (الزمن) فى جوده وتوقفه وثقله » .

لا . . لم يكن فى جوده ، بل هو الذى شيأه .

« إنه شىء عنيد ثابت كثيف » .

وبدل أن يتحرك الزمن مارا به أو حاملا إياه (تذكر قول الملحمة عن عاشور الكبير إذ بلغ الأربعين : « كان يحمل فوق كتفه أربعين عاما ، بل وكأنها هى التى تحمله ») .

راح جلال يمسك مقود الحركة من يد الزمن ليسيطر على حركته حتى يوقفها :

« إنه هو الذى يتحرك فى ثناياه كما يتحرك النائم فى كابوس .

إنه جدار غليظ مرهق متجهم » .

ثم تتراءى الحقيقة التى تدور حولها الملحمة منذ البداية :

كأننا لا نعمل ولا نصادق ولا نحب ولا نلهو إلا فراراً من الزمن » .

وتصل قمة المواجهة فى تعبير محفوظ :

« أما اليوم وهو يزحف فوق الثوانى فهو يبسط راحتيه سائلا الرحمة » .

ولا يصبره على آلام هذه التجربة المجنونة إلا ما يؤمل به نفسه من أنه :

« عندما يدركه الخلود ، سيجرب آلاف الأعمال بلا خوف وبلا كسل ، سيخوض المعارك بلا تدبر . سيسخر من الحكمة كما يسخر من الحماقة ، سيتقلد ذات يوم عمادة الأسرة البشرية » .

ما زلنا فى (ص ٤٣٠) ، ويخدع نفسه أكثر حين يؤكد لها ،

« أنه مؤمن بما يفعل ، لن يتراجع ، لن يخشى الخلود ، لن يعرف الموت » .

ويتجاوز ــ فى أمانيه التى يصبر بها نفسه ــ فصول السنة .

(ص ٤٣١) : « سيظل الكون خاضعا لتقلبات الفصول الأربعة ، أما هو فربيع دائم » .

ويمنى نفسه بتجاوز قانون الكون الحالى لأنه :

« سيكون طليعة كون جديد ، مستكشف للحياة بلا موت ، أول رافض للراحة الأبدية » .

يتصور ، أو يصور لنفسه ، أن الخوف من الخلود ، هو الخوف من الحياة :

« إنما يخشى الحياة الجبناء » .

(فيستسلمون للموت كما نعتهم منذ قليل (ص ٤٠٥) : « نحن خالدون ولا نموت إلا بالخيانة والضعف » وهذا هو ما فصله عنهم استعلاء : إنى أحتقر الناس) .

ومع بلوغ القصد ، وتثبيت الضلال ، يمتلئ ثقة بالوصول إلى بغيته ، دون أن يختبر ذلك : فاليقين هنا لا يحتاج إلى اختبار ، مثله مثل كل الضلالات .

(ص ٤٣١) : « إنه ثمل بروح جديدة تملأ أعطافه ، تسكره بالإلهام ، تنفحه بالقوة والثقة » .

وتمتد قدرته إلى اختراق أسوار الآخرين (وهذا عرض آخر دال) دون استئذان :

« بوسعه أن يحدث نفسه فيحدث الآخر » (فى آن واحد) .

وحين يعدد المكاسب تبدو كلها فى اتجاه ما تمنى ، إلا الأخيرة منها ، يقول :

« لن يبتلى بالتجاعيد ولا بالشيب والوهن » . (فيذكرنا برعب جده شمس الدين) .

« لن تخونه الروح ، لن يحمله نعش ، لن يضمه قبر ، لن يتحلل هذا الجسد الصلب » . (فيذكرنا بموقفه من موت قمر ويحيده) .

وفجأة يكمل :

« لن يذوق حسرة الوداع » .

فنتساءل كيف ؟

إنه إذ يخلد . . فإن كل من سواه يفارقه كما نبهه المعلم عبد الخالق . ثم إنه إذ حصل على الخلود ، لم يفكر ثانية فى أن يمد هذا الاحتمال إلى غيره ، حتى ممن يحب أن يؤنسه ، فكيف أنه لن يذوق حسرة الوادع ؟ الأولى أن غيره ببقائه حيا هو الذى قد لا يذوق حسرة وداع مادام (جلال) لا يموت .

ولا أريد أن أعدها سقطة لمحفوظ ، ولكننى أتصور أن جلال فى لحظة انتصاره المجنون هذا قفز إلى مكان ما من وعيه أصل الدافع إلى هذا الجنون : وهو هزيمته أمام موت قمر ، وما صاحبه من حسرة الوداع ؛ وكأنه بذلك يقول إنه لما انتصر على الموت كأنه استرجع قمر ، لأن هزم من هزمها ، فلن يذوق ـ بذلك ـ حسرة الوداع .

أو لعله خلط يعلن بداية تخلخل الجنون بعد يقين الضلال .

وهو يعلم أنه الجنون ، فبصيرته مازالت حادة بقدر كاف . فهو يتساءل بعد انتصاره ، يسأل مؤنس العال :

« ألم يظن أحد بى الجنون ؟ » .

ولا ينفعه انتصاره فى استعادة العلاقة مع الآخرين الذين ألفاهم منذ زمن برغم الفتوة والقوة والنصر . ولا تزيده محاولات اقترابهم منه إلا إحساسا بالرفض والكراهية .

« ما أكثر الكره وما أقل الحب » .

ويتوحد مع المئذنة بإعلان مباشر :

« سيفنى كل شىء فى الحارة ، وتبقى هى » .

ويعترف أبوه بذلك :

(ص ٤٣٧) : « أصبح غريبا بين الناس غرابة المئذنة بين الأبنية . إنه مثلها قوى وجميل وعقيم وغامض » .

وفوق المئذنة يزداد انفصاله عن الناس الناس :

« كل شىء تحته غارق فى الظلام ، لعله لم يصعد ولكن قامته طالت كما ينبغى لها . عليه أن يرتفع ، أن يرتفع دائما » .

وفوق القمة تسمع لغة الكواكب ، ومسارات الفضاء ، وأمانى القوة والخلود ،

ثم يتوحد بالكون ذاته :

« من هذه الشرفة يستطيع أن يتابع الأجيال فى تعاقبها ، . . . وأن ينضم بصفة نهائية إلى أسرة الأجرام السماوية » .

لم يعد بشرا !!!

ثم تأتى النهاية على يد زينات الشقرا ،

فبداية تعرى إخفاقه أمامها وهو فى عز انتصاره .

وقالت لنفسها : « إنه فقد قلبه كما فقد براءته ، وأنه لا يتباهى وهولا يدرى بقسوته مثل الشتاء » .

ومرة أخرى يفقد منطقه التسلسل ، فكما ذكر منذ قليل أنه لن يذوق حسرة الوداع ، وليس ثمة ما ينتظره إلا الوداع ، يرجع فيقول لزينات الشقرا إنه يعمل بنصائحها الغالية حول قصر الحياة .

أى قصر وأية حياة وقد بلغ ـ فى تصوره ـ مبلغ الخلود ؟

وتلتقط زينات خرفه .

وقالت لنفسها : « إنه لا يدرى ما يعنيه كلامه » .

لكنها تضيف : « وأن الشر يرفع الإنسان على رغمه إلى مرتبة الملائكة » .

وهذا أيضا تعقيب يحتاج إلى إعادة نظر ، لعلنا نستطيع التكهن بما تعنى زينات فى هذا الموقف ، أهى الملاك إذ ستخلصه بالقتل مما آل إليه ، أم أنها إذ تقتله . . وتعتبر ذلك بمثابة : أنها تنتحر بوعى وإرادة لاتفعل إلا الخير له ، ولها وللناس ؟ أم أنها تعنى أن خرفه وكلامه الذى لا يعنيه بالنسبة لشكرها على ما تقوله بشأن قصر الحياة ، هو عكس ما تراءى له من إمكانية الخلود ، فهو بذلك ، وهو على قمة قمم الشر (بما هو خلود) ، قد تراجع إلى تواضع الضعف فبدا ملاكا ؟

لست أدرى .

وتأتى النهاية حين أعلنته (وهى تنتحر بقتله) :

« الموت يطل من عينيك الجميلتين » .

فيرد بعناد :

« الموت مات يا جاهلة » .

ثم يموت على حافة حوض الدواب ، جثة عملاق بيضاء ملقاة بين العلف والروث .

ويموت جلال يعلن إخفاق آخر الحلول ، « الحل بالجنون » .

ولعله من المناسب أن نلاحظ أن الوحيد فى الملحمة الذى عُمّر حتى ناهز المائة كان شخصا عاديا ، سكيرا طيبا ، فحلا ، حاضرا ، تائبا متزنا ، وهو عبد رب الفران (والد جلال الأول) .

كذلك ماتت زينات الشقرا (أم جلال الابن) عن ثمانين عاما .

فهل يريد محفوظ أن ينبهنا إلى أن الشخص العادى ، الذى يواجه الموت العادى لا أكثر ولا أقل . . هو الأطول عمرا ، إن كان طول العمر هدفا تسكينيا فى ذاته (؟) .

٨ ـ الخاتمة . .

ليس من مهمة الملحمة أو الرواية أن تقدم مخرجا لمأزقها ، أو مأزق الحياة ، أصلا . ومع ذلك فقد بدا أن محفوظ يهمه أن يقدم حلاً ما ، بل لعلى لا أبالغ حين أقول إنه بدا وكأنه ملتزم بذلك .

ولعل أضعف ما فى هذا العمل هو نهايته ، ونظرا لأنى أحببت هذا العمل عدة مرات بعدة سبل فى عدة مواقف ، وأنى كلما عدت إليه ازددت حبا له فإننى أميل ألا أشجب خاتمته فى هذه الدراسة المقدمة ، وأكتفى بالتنبيه إلى بعض ما يمكن النظر فيه :

فقد جاءت نبرة الخطابة فى الخاتمة عالية نسبيا ، وإن لم تخل منها الملحمة طوال المسار .

وقد وجه عاشور الأخير جهده لحمل الناس ، لا القائد الفرد ، على تحمل المسئولية برمتها ، ولكن بصورة لا تتفق مع ما أوحت به الملحمة طوال مسارها من خطورة دور الفرد بشكل يحتاج إلى جهد أكبر ومعاناة إبداعية بلا توقف ، فى محاولة الخروج من مأزق لا يبدو له حل حتى فى التنظير الفلسفى أو السياسى المباشر . أما أن يعلن الإبداع الروائى (وهو متقدم عادة على التنظير الفكرى . وعن الممارسة الواقعية) ـ أن يعلن حلا بهذا الوضوح ، فإننى رفضته .

يقول عاشور الصغير ،

« لقد اعتمد جده على نفسه ، على حين خلق هو من الحرافيش قوة لا تقهر» .

وظاهر التناقض هنا أنه هو الذى خلق . ثم ما هذا الاستقطاب (على حين) ؟ ، وهذا الانطلاق (لا تقهر) ؟

وبدون وجه حق أيضا ـ حق مستمد من مسار الملحمة أساسا ـ أعاد محفوظ للتكية موقعا ما كان لها أن تتميز به فى النهاية بعد ما عرّاها كل تلك التعرية ، وإن كان محفوظ قد فتح بابها للإثراء مما هو غيب مفتوح النهاية مولد للإبداع ، إلاأن حضور هذا البعد كان ثانويا إذا ما قيس بتأكيد السكينة الهامدة (رغم وصفها بالصفاء) .

ثم إن محفوظ (عاشور الأخير) ، وبطريقة قد تلغى احتمالات الإيجابية التى رجحناها حالا ، عاد ففتح بابها ، ليخرج منها درويشا (كأنه مندوب فوق العادة لعاشور الناجى الكبير ، المختفى ، المهدى المنتظر) يعلن أنه :

« غدا سيخرج الشيخ من خلوته ، وسيهب كل فتى نبوتا من الخيزران وثمرة من التوت » . (ص ٥٦٧)

فنقف طويلا أمام « يهب » ، وأمام « ثمرة . . . »

فأين : يحصل . . ؟ ، وكيف البذرة ؟

وأخيراً ، فالوعد بفتح باب التكية كان لمن يخوضون الحياة ببراءة الأطفال وطموح الملائكة . .

ففضلا عن الشك فى طبيعة براءة الأطفال وقصورها ، بل إسهامها فى التهيئة لكل شر من خلال التمادى فى تقديسها ، فإنه ـ قطعا ـ ليس للملائكة طموح .

٩ ـ . . . المخرج

وبالرغم من أن محفوظ قد أنهى هذا العمل الرائع بما لم أستسغه ، فقد عشت الملحمة بما أعطت وما وعدت بحيث أستطيع أن أقول إنها قد أشارت إلى التوجه الخلاق نحو المخارج الحقيقية لموضوعية الموت وتحديات زحف الزمن على الوجود الفردى ؛ وهذا أيضا مبحث يحتاج إلى دراسة مستقلة ، فأكتفى حالا بالإشارة إلى ما أشارت إليه الملحمة .

ذلك أنه بعد أن أخفقت كل حلول المواجهة ، مواجهة الوعى بيقين الموت ، من أول الإنكار ، والتأجيل ، والعمى ، والهرب من . . . ، والهرب إلى . . . والهرب فى . . . . وبعد أن أخفق الجنون فى إيقاف الزمن وصد الموت ، وحتى بعد أن أخفق الحل الأخير كما ورد فى الخاتمة بما أعده نوعا آخر من الهرب « فى الناس = الحرافيش » ؛ وهو بديل أرقى من الهرب فى الأبناء من صلب الفرد ، وأن كان أكثر تجريدا وأخفى أنانية ، إلا أنه هرب أيضا ـ أقول ؛ بعد كل هذا الإخفاق تبدو المسألة كأنها بلاحل .

وأكتفى هنا بالإشارة إلى أن الأمر ليس كذلك تماما ؛ فقد أعلن محفوظ من خلال الملحمة (وليس بنهايتها) :

أن الفرد لا يولد إلا إذا ولد نفسه باستيعابه طفرة تخلقه من واقع جدلية وجوده .

وأنه لا يلد نفسه إلا من وقع ما يختصر به داخله وخارجه من علاقات ونبض ومواكبة فاعلة متفاعلة مع الناس والطبيعة على حد سواء .

وأن هذه الولادة ليست حلا وإنما هى خطوة ضرورية وبداية واعدة .

وأنها (إعادة الولادة) إذا انتهت إلى التركيز على الفرد فهى موت جديد ، فى صورة الانحراف ، أو الاغتراب ، أو الجنون ، وكل ذلك يلغيها تماما ، إذ ينتهى إلى عكس ما تفجرت من أجله ، وإليه .

وأن هذه الولادة المتأخرة هى الإبداع البشرى الناتج عن اكتساب الوعى بكل طبقاته وتضفرها معا ؛ وهو ما يمكن أن أسميه إبداع الذات .

وأن هذا الإبداع لا يتمادى إلى غايته ـ للفرد ـ إلا من خلال احتمال تكراره عند الناس ، كل الناس ، وترجيح فرص هذا التكرار انطلاقا من المبدع الفرد هو أول علامات التوجه الإيجابى نحو المخرج الحقيقى .

وأن هذا الاحتمال ـ ولادة الذات ـ لا يتم إلا بوسائل وفرص ، ليست غاية فى ذاتها بقدر ما هى حق مواكب لمسئولية وعى الإنسان ؛ ومن أهمها العدل الذى شغلت مساحته ما يحق لها أن تشغله طوال الملحمة .

وأن ما يلى خطوة ولادة الذات ، فالالتحام بالناس فى إطار العدل ، هو الوعى بما بعد الإنسان ، طولا وعرضا .

« من هنا يصبح الموت فى هذا الإطار نقلة فرد ، لا تحتاج لكل هذا الجزع مادام ثمة من يكمله ويمثله عرضا ، وما دام ثمة ما يذوب فيه ويتمثله طولا . وقد قالت الملحمة كل ذلك .

١٠ ـ آفاق واعدة

لا يكتمل هذا العمل ـ بداهة ـ إلا باكتماله من حيث محاولة ربط مختلف أبعاده ، ولست متأكدا إن كان ذلك سوف يكون من أوائل ما سأقوم به فى المدى القريب ؛ لذلك فضلت أن أشير فى عجالة إلى هذه الأبعاد ؛ بمجرد عناوين ، وملاحظات ؛ لعل فى ذلك ما يحفزنى إلى الرجوع إليها من جهة ؛ أو لعل فيه ما يذكر قارىء هذا العمل المقدمة إلى أن المسألة لم تتم فصولا ، فيلتمس لى العذر فيها افتقده مما قصرت فى تقديمه ، برغم أنه لم يغب عنى .

ومن تلك الآفاق الواعدة :

١ ـ كيف تناولت الملحمة البطولة من كل الوجوه ؟

٢ ـ وماذا عن دورات الحياة فى تنوع حضورها فى الملحمة (مثل : دورات الثروة ، ودورات الفتوة ، ودورات الخيانة . . إلخ) ؟

٣ ـ وأين موقع الجنس ـ بصنوفه ، وكما ورد فى الملحمة ـ من قضية الحياة والموت ؟ وهل له صور حية وأخرى ميتة ؟

٤ ـ وما مساحة كل من : الخلاء ، والغموض ، والظلمة ، والظلام ، والمجهول ودلالاته ، كما وردت فى الملحمة وكما ألحت عليه ؟

٥ ـ وكيف وظف محفوظ الأحلام بطريقة مباشرة ، على نحو أكبر دلالة ، وأقل تكثيفا وروعة ، من عمله التالى (رأيت فيما يرى النائم) ؟

٦ ـ ثم كيف تناول بعد الجنون ؟ وكيف وظف لفظ الجنون ، فاختلطت الأمور ، أوتعددت الدلالات ؟

٧ ـ ثم ما موقع الحدس التنبؤى من إعادة الولادة ، والحلم ، والجنون ؟

٨ ـ وما موقع القتل ـ وكم تكرر ـ (وفى درجة أقل الانتحار) من قضية الموت من خلال ماقدمنا ؟

٩ ـ وكيف تواترت العلاقة بالأم ، والأرض ، والرحم ، وعلاقة ذلك بما يسمى عقدة أو ديب ؟

١٠ ـ وما دلالة الزواج الثانى ، الذى بدا كأنه حل جاهز فى أكثر من جيل (حوالى خمسة) ؟

١١ ـ وأين يقع الدين ، فالإيمان ، من مسيرة التحديات ، بأبعادهما المتعددة ، وحضورهما صراحة أو ضمنا ؟

١٢ ـ وما علاقة التكية ، وطبيعتها ، بما يقابلها فى مقام الجبلاوى مثلا ؟

١٣ ـ ولماذا كان الإفراط فى إطلاق الحكم طوال القصيدة ، دون مراعاة على لسان من تجرى الحكمة ؟

١٤ ـ وهل كانت للأسماء دلالة فى ذاتها ؟

١٥ ـ وكيف تناولت الملحمة موضوع العلاقة بالآخر من خلال هذا اليقين بالموت بصفة خاصة ، والوعى بالمسار ؟

١٦ ـ وكيف وظف محفوظ تكرار الرحيل والاختفاء لفتح آفاق ما لم يذكر صراحة ؟

١٧ ـ ثم بوصفها رواية أجيال ، ألا يجدر أن تقارن بأعمال محفوظ نفسه فى روايته : الثلاثية ، وأولاد حارتنا ، أو فى أعمال غيره ، وأقرب ما بدأت به هو مقارنتها بمائة عام من العزلة لجابرييل جارثيا ماركيز ؟



الهوامش :

● حين هممت أن أكتب هوامش لهذه الدراسة وجدتنى أقوم بعمل آخر ، مقارن ومتكامل ، يكاد يفوق الدراسة الأولى ، ثم لمحت كل هذه الآفاق التى أشرت إليها فى نهاية الدراسة ، والتى لم أتمكن من تناولها ، فقررت أن أتوقف بعد الهامش الأول الذى يقدم محفوظ شاعرا .

وقد قدرت أن هذه الدراسة هى بمثابة المتن الذى لا يحتاج إلى هوامش ، بل إلى شرح على المتن أرجو أن أتمكن منه بما ينبغى .

(١) نعم : هى ملحمة ،

هى : قصيدة بأسلوبها الشعرى المميز . هى قصيدة بصورها المكثفة : وإيقاعها المتصاعد المتناغم ، المتبادل بين اللهاث الموقظ ، والانسياب العذب ، وبتخليقها للغة ، وتفجيرها لطبقات المعانى فى المقطع الواحد ، إلى آخر ما يمكن أن يتصف به الشعر :

ـ فى ظلمة الفجر العاشقة ، فى الممر العابر بين الموت والحياة ، على مرأى من النجوم الساهرة .

ـ عندما تشرق الوجوه بضياء السماح ، وحتى الحشرات تمسك عن الأذى .

ـ رغم ذلك هفت فى ضميره الوساوس كما يهفو الذباب فى يوم قائظ .

ـ سرى التوقع فى ثنايا الخمول .

ـ حتى اصطبغ الأفق بحمرة نقية متباهية ، تلاشت أطرافها فى زرقة "القبة الصافية ، وأطل من وراء ذلك أول شعاع مغسول بالندى ، وتراءى الجبل رزينا صامدا لا مباليا .

ـ ركبه عناد ذو عين واحدة .

ـ كان يذوب فى السماع تحت ضوء البدر الذى حول بكيميائه بلاط الساحة إلى فضة

ـ ترامى جيدها كالشمعدان الفضى . شىء هتف به أن الجمال الآسر قد خلق للقتل ، وأن الأسى أثقل من الأرض وأشمل من الهواء ، وأن الإنسان لا يتنفس بحرية إلا فى منفى الهجر .

ـ تسقط الأمطار فوق الأرض ولا تتلاشى فى الفضاء . وتومض الشهب ثانية ثم تتهاوى . والأشجار تستقر فى منابتها ولا تطير فى الجو ، والطيور تدوم كيف شاءت ثم تأوى إلى أعشاشها بين الغصون . ثمة قوة تغرى الجميع بالرقص فى منظومة واحدة لا يدرى أحد ما تعانيه الأشياء فى سبيل ذلك من أشواق وعناء . مثلما تتلاطم السحب فتنفجر السماء بالرعود .

رسائل جامعية

واقع النقد الروائى العربى وآفاقه

حميد لحمدانى

●● يشكل هذا البحث خلاصة مركزة لأطروحة دكتوراه الدولة التى دافعنا عنها مؤخراً ، وهى بعنوان « النقد الروائى العربى بين النظرية والتطبيق »(*) . ولم نتبع فى هذه الدراسة طريقة المسح التاريخى لحركة النقد الروائى العربى ، كما كان مألوفاً فى الدراسات السابقة ، بل وجهنا كامل اهتمامنا إلى دراسة ميدانية لمؤلفات نقد الرواية ذاتها ، سواء من حيث جانبها النظرى (اعتماداً على المقدمات والمداخل المنهجية) أو من حيث الجانب التطبيقى (اعتماداً على المتون) ، كما تجنبنا ، من الناحية المنهجية أن ننظر إلى الأعمال النقدية من زاوية منهجية واحدة ؛ لأن من شأن ذلك أن يجعلنا نقف إلى جانب أحد المناهج المتبعة معتبرين كل المناهج الأخرى مخالفة منذ البداية لما هو مطلوب . لقد تبين لنا أنه لابد من اختيار منهج وصفى محايد حتى نعطى لأنفسنا الفرصة أولا لدراسة التصورات والممارسات النقدية فى العالم العربى وتمثلها فى مناهجها المختلفة . وتبين لنا أن النظرة السيميائية باعتبارها تأملا وصفياً وإبستمولوجيا هى أنسب المناهج لتحليل النصوص النقدية الروائية العربية . وهكذا قدمنا فى فصول الدراسة الخمسة تحليلاً للجانب النظرى والتطبيقى فى أنواع من الممارسات النقدية الروائية العربية حصرناها فى المناهج التالية :

١ ــ المنهج التاريخى .
٢ ــ المنهج الاجتماعى .
٣ ــ المنهج الموضوعاتى .
٤ ــ المنهج النفسى والنفسانى .
٥ ــ المنهج البنائى .

يشكل هذا البحث إذن خلاصة ما قمنا به فى هذا العمل ، كما يحتوى على أهم الاستنتاجات التى توصلنا إليها ، بالإضافة إلى أننا طرحنا فيه تصورنا لما ينبغى أن تكون عليه الممارسة النقدية الروائية فى العالم العربى .

● ● ●

اختلاف مناهج نقد الرواية وتباينُها

بيَّنا فى مجموع الدراسة أن حركة النقد الروائى فى العالم العربى جرَّبَتْ ، واختبرت جميع المناهج النقدية التى وُجدت فى الغرب ، ابتداء من المنهج الفنى إلى المنهج البنيوى ومروراً بالمقاربة التاريخية ، والسوسيولوجية ، والنفسية ، والموضوعاتية ، مما جعلنا نُخَصِّصُ لكل منهج فَصْلاً مستقلاً من الدراسة ، ما عدا المنهج الفنى الذى اعتبرناه نمطا من أنماط المعالجة الشكلية بمعناها الأكثر عمومية ، ولذلك خصصنا له قسماً فى بداية الفصل الذى درسنا فيه المنهج البنائى . ولكن هل كانت هذه هى كل الحدود المنهجية المستخدمة فى النقد الروائى العربى ؟

إننا نعتقد أن الممارسات النقدية التى جُرِّبَتْ فى حقل دراسة الرواية تحت عناوين أخرى مثل ــ المنهج التفسيرى أو الفلسفى(١) ــ يمكن أن ترد كلها إلى أحد المناهج المدروسة . ولقد لاحظنا بشكل خاص كيف كان المنهج الموضوعاتى قابلاً لاستيعاب جُلِّ التسميات والعناوين المنهجية التى استخدمت فى النقد الروائى والأدبى بشكل عام ، كالنقد الأسطورى والوجودى ونقد القرائن الحضارية ، إضافة إلى الهرمينوطيقا (التأويل) والمنهج الفلسفى .

الثقافة الغربية مصدراً للمناهج النقدية :

لاحظنا أن جميع المناهج التى استخدمت فى تحليل الرواية العربية مستمدة من الغرب(**) . ولا نعتقد أن فى هذا الجانب ما يثير الشك فى قيمة الممارسة النقدية العربية لأن القول بأن هذه المناهج نشأت فى بيئة غير عربية ، وهى لذلك مرتبطة بواقع وثقافة الموطن الذي ظهرت فيه ، وإن كان يحتوى على بعض الصواب ، فإنه رأى اسْتُخْدِمَ فى الغالب لغاية الوقوف فى وجه كل استفادة من التطور المعرفى فى الغرب(***) ، مع أن أغلب الحقائق التى توصلت إليها

(*) أعددنا هذا العمل مع أستاذنا الدكتور محمد الكتانى ، ودافعنا عنه بالرباط بتاريخ ٨٩/٩/٢٢ .

(**) لاحظنا أن غالى شكرى لم يستفد مباشرة من المنهج الموضوعاتى الغربى ، إلا أنه تأثر بالفلسفة الوجودية ، وجمع أشتاتا من معطيات المناهج الأخرى ، وهو لذلك بقى خاضعاً لتأثير الغرب .

(***) انظر ما قاله : « الموضاض محمد » فى رسالته : « النقد الروائى فى المغرب » ، وهى مرقونة على الآلة ، ومسجلة فى خزانة كلية الآداب . فاس ، تحت رقم : ٣١٣ . وخاصة ما ورد فى الصفحة ٢٨٤ الفقرة الثانية السطر الثانى .

نظرية النقد الروائى فى الغرب ، كانت ذات طابع شمولى ، لأنها كانت تركز فى كثير من الحالات على الأنساق العامة للإبداع فى الحكى عند الإنسان أينما كان موطنه وكيفما كانت ثقافته . وإنه ليصعب كثيراً على من يقول بذلك الرأى أن يلغى على سبيل المثال أهمية المربع السميوطيقى فى تحليل كل خطاب سردى ، مهما كانت اللغة التى ينتمى إليها[٢] .

ولعل حالة النقد الروائى فى العالم العربى كانت تستدعى بالضرورة البحث عن مناهج جديدة لاكتشاف طبيعة هذا الفن الجديد ، لأن النقد العربى القديم ، البلاغى واللغوى منه على الأخص ، وقف عاجزاً عن أن يقول شيئاً عن النص الروائى . ولقد لاحظ إبراهيم الهوارى هذا الموقف الحرج حين قال : « . . . وقف نقاد بيئة اللغويين ، أمام الكلمة المفردة ، لا لينظروا إلى دورها فى تصوير الحدث ووصف المشاهد أو المواقف التى تحيا فيها الشخصية بل لينظروا إلى مطابقتها للمعنى المعجمى ، ولا يقيم الناقد وزناً ، أو يكاد ، للموضوع الروائى »[٣] .

كما لاحظ أن الناقد العربى التقليدى « لم يرث . . . تراثاً نقدياً فى الرواية العربية يستمد منه تحليله النقدى وتفسيره للعمل الروائى . لذا فقد قام بتطبيق المقاييس النقدية البلاغية التى أقرها البلاغيون القدماء فى الشعر على الرواية دون مراعاة للطبيعة النوعية للأجناس الأدبية »[٤] .

وإذا كان « ميخائيل باختين » قد لاحظ الشىء نفسه بالنسبة لتطبيق المقاييس الأسلوبية التقليدية على الرواية فى روسيا[٥] ، فإن النقد الروائى خارج العالم العربى كان قد بدأ يتأسس منذ وقت مبكر فى أوربا ، أى مع بداية القرن الثامن عشر ، ولذلك ظلت تجربته سابقة على التجربة العربية فى هذا الميدان . ولعل أسباب ذلك لا تحتاج إلى تبيان ، لأنها متصلة بالاختلاف القائم فى مستوى التطور الحضارى العام . لكل هذه الأسباب نرى أن لجوء النقاد الروائيين العرب إلى المصادر الغربية والخارجية بشكل عام (ومن ذلك الاستفادة من الأبحاث المنهجية فى روسيا ، ودول الشرق الأوربى) كان عملاً طبيعياً ، وهو شبيه إلى حد كبير بلجوء الإنسان العربى إلى الأخذ بأسباب التطور الحضارى القائمة خارج بلاده فى مجال العلوم والتكنولوجيا بشكل عام

وتقوم بسبب هذا الوضع مشكلات متعددة تتعلق بالنواحى التالية :

١ ـ مدى ملاحقة النقد الروائى العربى لسرعة التطور الحاصل فى الخارج ؛ ذلك لأننا فى أحسن الأحوال وجدنا بعض الدراسات التى أخذت تطبق فى استحياء معطيات البنائية ، فى الوقت الذى نجد النقد الروائى فى العالم المتطور قد ذهب بعيداً فى ربط العلاقات بين نظرية السرد والعلوم البحتة ، بالإضافة إلى أن البحث السميوطيقى فى هذا المجال قطع أشواطاً بعيدة . وحل هذا المشكل يتطلَّب فى نظرنا تنظيماً مؤسساتياً للبحث العلمى فى هذا الميدان يؤطر المجهودات الفردية للباحثين مع توفير جميع الإمكانات الضرورية للقيام بترجمات علمية لكل الإصدارات الجديدة فى ميدان النقد الروائى ، أو للقيام بدراسات وبحوث فى هذا الموضوع ، وذلك من أجل ضمان استمرارية العمل ؛ قَصْدَ مجاوزة الملاحقة إلى المساهمة الإبداعية فى هذا المجال .

٢ ـ القدرة على تمثل ما يصدر فى الغرب : والعائق الأساسى فى هذا الجانب قائم فى تحديد المفاهيم والمصطلحات .

ولقد تبين لنا من خلال دراستنا للجوانب النظرية كيف أن بعض النقاد ابتسروا النظريات والمناهج التى استفادوا منها أو اقتطفوا منها جوانب جزئية ، أو ركبوا بين بعض المناهج دون سند إبستمولوجى أو فلسفى يعزز هذا التركيب ، وهذا راجع بالطبع إلى ضعف المعطيات الثقافية المتخصصة ، وغياب الكتب التقنية الضرورية لقيام كل بحث علمى فى مجال النقد ، فالعالم العربى يفتقر إلى قواميس المصطلحات السردية . والباحث إذا أراد أن يقتحم النظرية النقدية الغربية عليه أن يقوم هو ذاته بتحديد قاموسه الخاص ، ولهذا السبب تبين لنا كيف أن ترجمة بعض المصطلحات الحديثة فى مجال نقد الحكى ظلت رهينة باجتهادات الأفراد المعرضة للخطأ[٦] .

هذا إلى جانب أن بعض الدارسين لم يأخذوا المناهج النقدية من مصادرها الأصلية كما حدث بالنسبة لبعض الدارسين وهو ما يؤدى إلى إركام للمعلومات يُخالف نظام تراكمها فى مواطنها الأصلية ، ولهذا تأثيرٌ سلبى على المسار الطبيعى الذى ينبغى أن يتخذه البحث فى النقد الروائى فى العالم العربى .

٣ ـ الإبداع ، والإسهام : إن الإبداع ، والإسهام متوقفان على توافر الشروط الثقافية ، والحضارية الضرورية . على أن الأمر ينبغى أن ينظر إليه من زاوية نسبية ، ذلك بأن نقل التجربة النقدية الخارجية لابد أن يكون مشبعاً بالمعطيات الثقافية الذاتية ، لذلك سنلاحظ فى النقطة الموالية تحت عنوان « الميل إلى التركيب » كيف أن الناقد الروائى العربى كان مهووساً بالتركيب ، وكيف أنه كان يجد فى هذا التركيب هامشاً لمجال إبداعه الخاص . ولعل هيمنة الحس الاجتماعى بشكل خاص لم يترك للناقد الروائى العربى فرصةً لاختبار مناهج خالصة كالمنهج البنائى[٧] ، أو منهج التحليل النفسى . وقد يكون فى هذا التركيب نوع من الإبداع ، خصوصاً إذا هو قام على الوضوح الفلسفى ، والإبستيمولوجى ؛ وهو ما نعتقد أنه تحقق بشكل ما فى محاولة جورج طرابيشى ، بينما بقيت المحاولات الأخرى ـ المقصودة وغير المقصودة ـ تفتقر إلى ذلك الوضوح .

أما الإبداع ، والإسهام فى تطوير النقد الروائى على المستوى العالمى فلعله الآن يُعَدُّ مجرد طموح يُرْجَى تحقُّقه فى المستقبل ، وحصوله متوقف على تلك الشروط التى تحدثنا عنها أعلاه .

٤ ـ الميل إلى التركيب :

ولاحظنا فى أغلب الاستنتاجات الواردة فى نهاية كل فصل أن تبنى المناهج قليلاً ما جاء ـ انطلاقاً من المقدمات المنهجية نفسها ـ أحادياً ، فقد كان هناك دائماً ميل إلى التركيب بين المناهج المختلفة ، وحتى إذا كان هناك حرص على أحادية المنهج فى المقدمات ، فإن

الحقل التطبيقي كان يستدعي ـ عن وعي من طرف النقاد أو عن غير وعي ـ مناهج أخرى تُركّبُ مع المنهج المُعْلَن سلفا . ويمكن أن نضع هنا تخطيطاً مركزاً يوضح الطابع التركيبي لمناهج اعتبرت رئيسية إلى جانب مناهج أخرى اعتبرت مُلْحَقَةً بها : (مبين بالجدول أسفل الصفحة)

ودلالة كل هذا على مستوى المعرفة بالمناهج النقدية تبدو لنا شديدة الوضوح؛ذلك لأن النظريات النقدية المصرح بها في الجانب المنهجي لم تبلغ بعد في أذهان أصحابها درجة التمثل الكامل . وإذا جاز لنا أن نوضح هذه المسألة اعتماداً على ما نتصوره يجرى في ذهن الناقد فإننا نقول بأن الأفكار المنهجية المُعْلَنَة ينبغي أن تستقر ، وتترسخ في الخلايا الدماغية الخاصة بتخزين المعلومات بحيث يمكنها أن تعمل على زحزحة الأفكار المنهجية القديمة أو الرّاسِخَة في الذّهن لتأخذ مكانها . وإذا لم يحصل ذلك فإن الناقد عندما يلجأ إلى التطبيق تظل الأفكار النقدية القديمة أو الرّاسخَة هي صاحبة السِّيَادَة برغم محاولاته الواعية لتجنب الخضوع لها من أجل تطبيق منهجه المُعْلَن .

غير أن هذه الحالة لا تنطبق إلا على النقاد الذين تسربت إلى ممارستهم النقدية مناهج أخرى غير تلك التي أعلنوا عنها في مقدماتهم . وقد وجدنا أمثلة على ذلك في تطبيق علم النفس العام عند « الدكتور عبد المحسن طه بدر » في كتابه « تطور الرواية العربية الحديثة في مصر » . وفي تطبيق الموضوعاتية وعلم النفس العام في كتاب « البطل المعاصر في الرواية المصرية » للدكتور أحمد إبراهيم الهوارى ، وفي دوام خضوع النقاد الاجتماعيين للتوجه الإيديولوجي والسياسي في الجانب التطبيقي برغم أنهم انطلقوا من مفهوم الرؤية . وأبرز مثال على ذلك محمد كامل الخطيب في كتابه « الرواية والواقع » .

أما بالنسبة للنقاد الذين انطلقوا منذ البداية من مناهج مركبة ، فقد كانوا أصنافا متباينة .

فبعضهم وجد أن لا فائدة من قيام نقد أدبي باعتماد منهج واحد ، بحكم أن النص الروائي لا يمكن فهمه إلا بوسائل منهجية متعددة . وأصحاب المنهج الموضوعاتي يتفقون ضمنياً على هذه الحقيقة ، وقد قدمنا نموذجاً عن هذا النمط من خلال تحليلنا لكتاب : « المنتمي لغالي شكري » . غير أننا أظهرنا كيف أن ترك الحرية الكاملة للناقد في تركيب ما يمليه عليه هواه من المناهج ، يوجه النقد الروائي في الغالب نحو سيطرة ملكة الحدس والذوق الشخصي ، والخضوع للموضوعات المتشعبة التي تمضي في كل اتجاه . ومن شأن هذا أن يلغي كل سلطة للنظرية النقدية ؛ وهو ما ينشأ عنه الابتعاد الكامل عن كل تخطيط منهجي واضح . وهذا ما دعا تودوروف إلى وصف النقاد الموضوعاتيين الذين سبقوه بأنهم نقاد سرد ، وليسوا نقاد منطق[٨] . ومع أننا لاحظنا ميل النقد العربي الموضوعاتي ضمن محاولة غالي شكرى إلى إضفاء بعض النظام على المعالجة النقدية ، إلا أن الطابع السردي بقى غالباً على مثل هذه المحاولة . وهكذا ظل التركيب بين المناهج ضمن النقد الوضوعاتي أحد أسباب مُجَانَبته للممارسة النقدية المنطقية ، أي القريبة قدر الإمكان من الوضوح العلمي .

والبعض الآخر قدم مبررات كافية للتركيب بين المناهج ، مثل ما حصل لدى الناقد جورج طرابيشي الذي ظل متمسكاً في معظم مراحل تطبيقه للمنهج الفرويدي على الرواية العربية بالرؤية الاجتماعية . وكذلك ما حصل للدكتورة نبيلة إبراهيم ، وموريس أبو ناضر ، وقد جمعا في عمليهما ، كما تَبَيَّنَ لنا ، بين المنهج البنائي الألسني ، والتأويل الاجتماعي أحيانا ، وقد قدما بعض المبررات لحصول التكامل بين المنهجين المجتمعين لديهما ، وإن ظلت هذه

المناهج الرئيسية	المناهج الفرعية المنضوية تحتها
المنهج التاريخي	النقد الفني / علم النفس / ملامح التحليل السوسيولوجي / النقد البلاغي .
المنهج الاجتماعي	النقد النفسي التحليلي / علم النفس العام / النقد الموضوعاتي .
المنهج الموضوعاتي	النقد الاجتماعي / علم النفس العام / التحليل النفسي / النقد الوجودي / النقد الأسطوري / نقد القرائن الحضارية / الهرمينوطيقا / النقد البنائي .
المنهج النفسي	النقد الاجتماعي / علم النفس العام / ملامح البنائية .
المنهج الفني	ملامح التأويل السوسيولوجي .
المنهج البنائي	التحليل السوسيولوجي .

المبررات عندهما غير كافية فيما يخص وضوح الخلفية الفلسفية لهذا التركيب ، بحكم أن المناهج المستخدمة تستند إلى فلسفات متباينة إن لم نقل متناقضة تمام التناقض .

وعلى كل حال فإنه يبدو لنا ـ كما أوضحنا ذلك فى دراسة سابقة لنا(٩) ـ أن التركيب بين المناهج هو أحد الوسائل التى تجعل الناقد العربى يسهم بجهده الخاص فى مجال البحث المنهجى ، خصوصاً أنه يجد نفسه بعيداً عن ميدان إنتاج هذه المناهج ذاتها . على أن الأمر يجاوز هذا الجانب فى نظرنا إلى مسألة أساسية ، وهى أن طبيعة الأدب ، والفن الروائى بشكل خاص ، تتدخل فيها جميع الفعاليات : الذاتية ، والاجتماعية ، واللغوية ، وهذا يعطى المشروعية لكل من علم النفس ، والسوسيولوجيا ، واللسانيات لتناول الرواية بالتحليل(١٠) .

وقد كانت لنا فرصة طرح السؤال عن إشكالية التركيب بين المناهج على الأستاذ الدكتور محمد مفتاح ضمن الحوار الذى أجرته معه مجلة « دراسات أدبية لسانية » ، فرأى أن هاجس التركيب ليس أمراً خاصاً بالعالم العربى ، بل هو هاجس عالمى وأعطى المثال بالسيميولوجيا الحالية(١١) . والواقع أن التوجه الحالى للسيميولوجيا المعاصرة يؤكد أن عهد النظرة الأحادية للأدب قد انتهى ما دام الأدب والرواية بشكل خاص قد أصبحا هَدَفاً لكل تحليل نفسى ، اجتماعى ، لسانى . غير أنه ينبغى أن تُؤخذ بعين الاعتبار فى كل تركيب منهجى الشروط الفلسفية والإبستمولوجية لكل منهج ؛ وهذا ما يميز المارسة النقدية المنهجية عن غيرها من أشكال النقد المعتمد على الحدس ، والانتقاء ، والتلفيق .

وخلاصة الأمر أن ميل النقد الروائى العربى إلى التركيب هو ـ فى حد ذاته ـ إجراء يستجيب إلى شرط علمى أساسى ؛ وهو أن الظواهر كيفما كان نوعها لا يمكن أن تقوم وحدها،وأن فهمها وتحديد خصائصها ووظائفها لا يمكن أن يتم إلا فى علاقتها بما يحيط بها من ظواهر أخرى . والرواية أيضاً لا يمكن دراستها أو فهمها إلا فى « حوارها » مع مكوناتها الخاصة ومع مبدعها ، ومع الواقع . على أن اهتداء الناقد بملكاته الخاصة وحدها فى الجمع بين هذه المناهج لا يكفى لتحقيق هذه المهمة ، بل ينبغى أن يَسْتَنِدَ إلى وضوح فلسفى وإبستمولوجى ، وامتلاك أدوات محددة فى التحليل ؛ وهو ما لا نعتقد أن النقد العربى قد حققه بالشكل المأمول ، بل إننا لاحظنا أن عراك الناقد الروائى لا يزال فى مرحلة ملاحقة المناهج النقدية الروائية الغربية وتمثلها(*) .

● ـ مدى الإحساس بأهمية المناهج النقدية :

لم يكن إحساس نقاد الرواية بأهمية المنهج متساوياً . والمتتبع لتطور المناهج النقدية الروائية فى العالم العربى يدرك أن الممارسة النقدية الأولى كانت تترك المجال الواسع للملكات الخاصة للناقد ولثقافته العامة لكى تتفاعل مع النصوص الروائية المدروسة دون الخضوع لخطة محكمة ؛ لذلك اقتصر الحديث عن المنهج فى المؤلفات التى استخدمت التحليل التاريخى على الخصوص ، على إشارات مقتضبة تُعَيِّنُ المنهج المزمع اتباعه بالتسمية فقط دون تحديد الكيفية التى يتصوره بها الناقد أو ما فعاليته فى التحليل ، وما خلفياته الفلسفية . غير أننا كلما تقدمنا عبر الممارسات النقدية اللاحقة : الاجتماعية ، والنفسية ، والبنيوية على الخصوص ، لمسنا ميلا نحو توسيع الحديث عن المنهج وأهميته . وهذا يعنى أن الناقد الروائى العربى أخذ يعى أن توضيح الأداة المنهجية هو المفتاح الأساسى للتواصل مع القارىء ، وهو أيضاً طريق علمنة الممارسة النقدية ، وعدم تركها رهينة الأحكام الذوقية الذاتية ، وما يتصل بها أيضا من أحكام القيمة .

غير أننا لاحظنا بالنسبة للمنهج « الموضوعاتى » أنه لم يكن منهجاً محدداً بسبب انفتاحه غير المشروط على جميع المناهج ؛ وقد كان ذلك دليلاً على عداء واضح نحو كل محاولة فى التنظير . وقد ظهرت علامات التشتت المنهجى واضحة على مستوى الممارسة فأصبحت الدراسة ذات طابع سردى يتنقل فيها الناقد من فكرة إلى أخرى دون ضابط منطقى ، وقد لمسنا ذلك فى كتاب المنتمى لغالى شكرى .

ونستطيع القول بأن وراء كل منهج تقف فلسفة متكاملة العناصر ، والناقد الذى يعجز عن توضيح المعطيات النظرية لمنهجه الخاص لا يمتلك دون شك القدرة الكافية على تبين رؤية العالم التى ينطلق منها فى فهم الظواهر ، ومنها العمل الأدبى الذى يتخصص فى دراسته . وإنه لأمر شديد الإلحاح أن يتبنى الناقد رؤية ما للعالم خصوصاً إذا كان يسعى إلى معرفة العلاقة بين الأدب الروائى وصاحبه أو بين الرواية والمجتمع ، لأنه مجبر فى هذه الحالة أن يجيب عن سؤالين كبيرين : ما طبيعة الرواية ؟ وما وظيفتها بالنسبة للمبدع ، والقارىء والمجتمع بشكل عام ؟ وقد لا يشغل الناقد نفسه بالخلفيات الفلسفية إذا هو اعتبر الرواية عالما لغويا خالصاً ومع ذلك فالناقد البنائى الذى لا يغنى رؤيته بالمعطيات الفلسفية ، أو البعد الإبستمولوجى يبقى عاجزاً عن تبين المقاصد من بحثه الخاص مهما حاول إظهار مهارته التقنية فى تحليل البنيات ووظائفها داخل العالم الروائى .

وإذا كانت الدراسات الجمالية المعاصرة تتحدَّثُ عن أفق انتظار القارىء(١٢) ، فان أفق انتظار الناقد لا يكفى أن يحمل شتاتا معرفيا يتمكن به أن يُكَوِّنَ لنفسه ذوقاً خاصاً ، بل ينبغى له أن يُعَقْلِنَ تذوقه الخاص ، ويتمكن من إخضاعه لرقابة دقيقة تفكك دوافعه ومبرراته ، سواء اعتماداً على مقولات نظرية معطاة أو على منبهات صادرة عن النص المدروس . أن المسألة فى الواقع مُتَعَلِّقَةٌ بوعى للوعى يُمارِسُه الناقد المتخصص ، فإذا كان القارىء يعى أنه يجد لذة فى نص روائى ما فإن الناقد ينبغى أن يكون قادراً على تفسير أسباب وعيه بهذه اللذة بواسطة لغة عقلانية تسند نفسها بمعطيات ملموسة من النصوص المدروسة أو من نظام الجهاز المفاهيمى المعتمد لديه فى التحليل . ولا يتمكن نَاقِدُ الأدب من الحصول على هذه الدرجة من التحليل إلا إذا كان يمتلك القدرة على أن يحوس فى أفق انتِظَارِهِ هُو ، وأنْ يُرَاقِبَ كَيْفَ يَتَرَبَّعُ له أُفُقُ انتظاره النصَّ الروائى الذى يتناوله بالدراسة ، وسيتمكن عِنْدَئذ من أن يستبدل بالأحكام الذوقية والقيمية ، التى هى فى الواقع نتيجة التفاعل مع

(*) سنعود إلى قضية التركيب بين المناهج فيما بعد تحت عنوان « نحو بناء نظرية للنقد الروائى العربى » .

النص ، وصف الفعاليات التي أدت إلى تلك النتيجة ذاتها .

ويعتقد بعض المهتمين بمناهج البحث في العلوم الإنسانية أن النقاد إذا ظلوا تحت تأثير حقل الأفكار المسلم بها (Champ doxologique) ــ وهي عامل من عوامل تكوين الذوق ــ فإنهم سيجدون حتما صعوبة بالغة في القبول بتوجيه النقد الأدبي نحو الوضوح المنهجي(١٣) . وإنه ليس من الضروري القول بأن النقد الأدبي سيحتل في يوم ما درجة العلوم البحتة ، ولكنه من الضروري إدراك الأهمية القصوى لجعله دائما يسير نحو هذا الهدف .

وهذه هي خلاصة الفكرة التي عبر عنها أ. كابلان(A. Kaplan) بالنسبة لمجموع العلوم الإنسانية حين قال : « إنه لأمر قليل الأهمية أن نرسم خطا فاصلا بين ما هو « علمي » وما هو غير ذلك ، فالأهم من ذلك أن نخلق الشروط المناسبة في كل فرصة متاحة لتقوية التوجه العلمي »(١٤) .

ونعتقد أن الناقد الذي يكتفي بإعلان الذوق وحده كمقياس للعملية النقدية يبرهن بوضوح تام أنه لم يستطع بعد أن يُخْرِجَ نَفْسَه من دائرة القراء العاديين . ولعل هذا هو السبب الذي جعل الناقد التشيكي فلكس فوديكا (Felix Vodika) يضع تمييزاً صارماً بين القارىء / المتلقي ، والباحث الذي يستطيع أن يقف بوعيه وإمكاناته المعرفية خارج الوضعية التواصلية القائمة بين المبدع والقارىء العادي ، لأنه لا يبقى عند حدود ذوقه الخاص بل ينتقل إلى التفسير ، ولا يلعب ذوقه الشخصي إلا دوراً أولياً ، أي في مرحلة اختيار النصوص الصالحة للتحليل(١٥) .

إن النقد الروائي العربي من خلال نماذجه ، واتجاهاته المختلفة التي عرضنا لها في عملنا هذا ظل يغالب هيمنة الأحكام الذوقية ، الرؤية كامل القيمة غير المسنودة بتعليلات كافية . وهي أحكام سيطرت والواقع معظم النقد العربي في منتصف هذا القرن وما بعده بقليل ، و لذلك ظل بعيداً عن سَنّ تقاليد علمية . ومَعَ خضوع النقد الروائي في محاولاته الأولى كثيراً لهذه الأحكام فإنه أخذ يمضي فيها بعد حثيثا نَحْوَ وضع مناهج نقدية تجاوز الذوق لأنه ارتبط منذ بدايته أيضاً بالعلوم الإنسانية : التاريخ ، علم الاجتماع ، علم النفس ، وأخيراً أخذ يستفيد من اللسانيات التي أصبحت لها علاقة وطيدة بالعلوم البحتة . ورغم ما وجدناه من أحكام ذوقية ، وقيمية في ممارسة النقد الروائي العربي بالإضافة إلى المواقف الإديولوجية ، فإن هذا النقد توجه من خلال بعض نماذجه نحو عقلنة تحليل الرواية ، خصوصاً عند النقاد الاجتماعيين من أصحاب الرؤية ، وعند ممارسة التحليل النفسي ، وأخيراً لدى النقد الروائي الألسني والبنيوي .

كل هذا يؤكد مدى إحساس الناقد العربي الروائي بشكل عام(١٦) بأهمية المناهج بوصفها خطوة نحو مجاوزة الذوق بما هو مقياس وحيد وأساسي للنقد ، لكن يبقى هناك دائماً فرق واضح بين الطموح ، والإنجاز .

ــ بصدد تصحيح التجربة النقدية الروائية العربية السابقة :

بعد التعرض لهذه العموميات يمكننا الآن أن نسجل أهم الملاحظات التي استخلصناها من الدراسة ، وهي ملاحظات تنسجم مع التوجه « العلمي » الذي تطمح دراستنا هذه أن يَبْلُغَهُ النقد الروائي في العالم العربي ، وذلك وفق التصور الذي حددناه في المقدمة . ومن الطبيعي أن نركز هنا على الجوانب التي ينبغي على النقد الروائي أن يتخلص منها أو يراعيها إذا هو أراد أن يحقق الطفرة المنهاجية المطلوبة .

* ضرورة الحرص على وضع جميع الأسس النظرية والمنهجية المعتمدة في كل تحليل . وذلك لكي تتحقق شروط مسئولية الناقد ، لأن الناقد الذي يُعْفِي نَفْسَهُ من ذلك ليس بريئاً من أحد أمرين : إما أنه غير قادر على وضع تلك الأسس بسبب نقص معرفي ، وإما أنه يعتبر النقد مجالا لهيمنة الذات على الموضوع المدروس ، وهذا يدل على الفهم الميتافيزيقي للعمل الأدبي ونقده على السواء .

ولقد لاحظنا كيف تدخلت التفسيرات الميتافيزيقية عند الناقد عبد المحسن طه بدر . وعلى الرغم من أنه أخذ بالتفسير التاريخي للرواية إلا أنه اعتقد في نفس الوقت بأن إرادة الأفراد هي المحرك الأساسي الفاعل في التاريخ . ونجد نفس الميل المثالي في فهم الرواية وتحليلها عند النقاد الاجتماعيين ، فعلى الرغم من تبني بعضهم للتفسير المادي للخلفية التاريخية للرواية ، نراهم أحياناً يعتصمون بالرؤية المثالية للتاريخ . وجدنا ذلك مثلاً عند الدكتور أحمد إبراهيم الهواري في كتابه « البطل المعاصر في الرواية المصرية » ، حينما اعتبر الأدوار الفردية أيضاً أساساً في توجيه التاريخ ، وهذا يعني أن الفكر هو أساس السيرورة التاريخية ، وهو ما يخالف المنطلقات الجدلية المعلنة سلفا في المدخل المنهجي . وكذلك عندما انطلق من مفهوم اغتراب الإنسان في الكون وهو رأي وجودي مثالي واضح(١٧) . ولم تفارق النزعة المثالية حتى النقاد الذين أخذوا بالتحليل اللغوي للنص الروائي ، فقد جنحت الدكتورة نبيلة إبراهيم إلى بعض التأملات الميتافيزيقية مستخدمة عبارات بعيدة عن كل حصر دلالي مثل : الأعماق المظلمة ــ حركة الروحْ ــ جوهر الأشياء والحياة(١٨) .

ولم تستطع الناقدة « سيزا قاسم » بدورها برغم تبنيها للبنائية ، وحرصها على طابع الدراسة المحايثة أن تتخلص من قاموس مصطلحات الفلسفة الوجودية حين تحدثت بصدد تأويل روايات نجيب محفوظ عن : المصير ، والعزلة ، والغربة ، والموت(١٩) .

* تجنب الحشو ، والخطابية ، فإذا بقيت لغة النقد الروائي تتحكم فيها القيمة التراكمية ــ وهذا يحدث عادة عند بعض المشتغلين بالكتابة الصحفية ــ فإن الهدف المعرفي يضيع في تضاعيف الحشو ، والخطابية ، وغيرهما من أساليب الإطناب .

ويمكن أن يندرج في هذا الجانب مجموع أنماط الاستطراد ، والإطالة في تحليل الجوانب الشكلية والدلالية التي ليست لها علاقة وثيقة بالمحاور الأساسية للمادة الروائية المدروسة . ومن الأمثلة البارزة التي صادفناها في طريق دراستنا للأعمال النقدية الروائية ، المقارنة التي قامت بها الدكتورة نبيلة إبراهيم بين الشعر ، والقصة ، وكيف أنها خصصت قسماً تطبيقياً شرحت فيه قصيدة شاعر جاهلي هو بشر بن عوانة ، وكذلك ما قامت به من تحليل لقصة شعبية

خرافية لا يقتضيه سياق الدراسة بالضرورة[20]. وتُعَدُّ الممارسة النقدية الموضوعاتية في العالم العربي مجالاً خصباً للإطناب، والاستطراد، والحشو، ما دام شعار أغلب النقاد الموضوعاتيين هو الحرية التامة للناقد في معالجة تيمات الروايات المدروسة واعتماد الموسوعية الثقافية، بحيث يجد الناقد الفرصة لعرض جميع المعلومات والأفكار التي حَصَّلَهَا سابقاً.

على أن نماذج النقد التاريخي كانت أيضاً مليئة «بجولات» بانورامية تُغَيِّبُ أحياناً خط مسار البحث في اتجاهه الصحيح. وقد يصيب الحشو حتى الجانب النظري كما وجدنا عند إبراهيم السعافين وأحمد أبو مطر[21].

ومن علامات الحشو في الدراسة النقدية للرواية الإكثار من النصوص المستشهد بها سواء كانت مقتطفة من الأعمال الروائية أم من أعمال نقدية أخرى يؤتى بها في الغالب لتعزيز الآراء الخاصة للناقد الروائي.

وقد لاحظنا أن بعض هذه الاستشهادات بلغ أربع صفحات[22]. وإن كثرة الاقتباسات وتلاحقها بشكل مكثف هو علامة من علامات الحشو، لأن الدراسة النقدية تقتضي أن يُعْطَى الناقدُ الفرصة لنفسه لإظهار آرائه الخاصة أو على الأقل إظهار ما يتبناه من آراء الآخرين، لكن من خلال لغته المتميزة، وهكذا يمكن للقارىء أنْ يَعْرِفَ مدى قدرته على استيعاب الآراء التي استفاد منها ومعرفة حدود اجتهاده الخاص خلال ذلك كله.

وبحكم اتساع مجال الرواية واحتوائها على كثير من القضايا القابلة للعرض من جانب وللمناقشة من جانب آخر، فإن بعض النقاد وجدوا في هذا ذريعة للإطالة في إعادة سرد الوقائع أو تلخيصها، حتى إن الدراسة النقدية تتحول إلى نص ثانٍ يعيد إنتاج النص الروائي، وغالباً ما يكون ذلك بطريقة أدنى من النص ذاته، فتكون النتيجة هي ضياع القيمة الفنية للنص الروائي المدروس، وعدم بلوغ مرتبة النقد الأدبي. ولا يمكننا أن نتحدث في هذه الحالة عن الحشو فقط — ما دامت الدراسة تجانب طريق النقد الأدبي — بل عن هيمنة «خطاب التلخيص». وهو علامة على عجز واضح في قدرات الدارس الروائي على اقتحام النص الروائي من زاوية رؤية نقدية واعية بمقاصدها وأدواتها.

وقد يلجأ الناقد الروائي إلى التلخيص بعد أن يكون قد استنفد كل ما أراد قوله في دراسته، لإتمام أبواب الكتاب الذي رسم حجمه اعتماداً على عدد من الروايات التي ألزم نفسه بدراستها من خلال المقدمة. وقد رأينا مثل هذه الحالة عند نقاد المنهج التاريخي والاجتماعي وقد وقفنا بشكل خاص على هيمنة خطاب التلخيص في كتاب «البطل المعاصر في الرواية المصرية» لأحمد إبراهيم الهواري»[23].

والواقع أن خطاب التلخيص يَنْدَرِجُ بالضرورة في كل دراسة نقدية للحكي، مهما كان نوع المنهج المستخدم في التحليل. إلا أن الدراسة المستَوْعِبَة لموضوعها وأهدافها، كثيراً ما لا تُشْعِرُ القارىء بأن التحليل قد تحول إلى تلخيص، وهكذا تُقَدَّمُ جميع عناصر النص الأساسية للقارىء بشكل منظم وفق التصور المنهجي المنظور به إلى النص، فيكون التلخيص آنذاك موجوداً في تضاعيف العملية النقدية ذاتها، وهذا ما لجأ إليه جورج طرابيشي في آخر كتبه «عقدة أوديب في الرواية العربية».

هذا فيما يتعلق بالمناهج التي تلجأ إلى التأويل، أما بالنسبة للدراسة الوصفية البنائية، فإن تجنب التلخيص المباشر فيها يقتضي استخدام أدوات، ومصطلحات دقيقة من أجل وصف المادة الروائية وفق نسق يعقلنها، ولا يكتفي فقط بإعادة إنتاجها بشكل أدبي مغاير.

إن كل تحليل منهجي ينبغي أن يراعي مبدأ الاقتصاد في اللغة التي يستخدمها، لأنه في الوقت الذي يتم فيه حصر العلامات الأساسية في النصوص الروائية المدروسة ينبغي عندئذ عدم تكرار ما سبق حصره سلفا، لأن ذلك لن يضيف إلى التحليل شيئاً جديداً. وقد يَحْسُنُ الانتقال في هذه اللحظة إلى التفصيلات الجزئية إذا كان ذلك سائراً في اتجاه تطوير نتائج البحث[24]. كما ينبغي استخدام المعلومات الخاصة في حدود ما يقتضيه النص الروائي المدروس، ولاينبغي أن تكون إشكاليات النص الفنية والدلالية ذريعة لاستعراض معارف الناقد، إلى الحد الذي يغيب معه النص المدروس في تضاعيفها.

* ضرورة التمييز بين منهج الدراسة وطريقة الدراسة، ذلك أننا لاحظنا عدم تمكن بعض نقاد الرواية — ضمن المنهج التاريخي بشكل خاص — من وضع حدود مميزة بين منهج الدراسة، الذي نرى أنه يتضمن أساساً الخلفية الفلسفية للناقد، وبين خطوات الدراسة والطرق المباشرة للتعامل مع النص الروائي. وقد رأينا كيف نَظَرَ الناقدُ «باقر جواد الزجاجي» إلى خطوات الدراسة وكيفية تبويبها باعتبار ذلك كله اختياراً منهجياً[25].

ونعتقد أن المنهج البنيوي برغم صعوبة التمييز فيه بين الأدوات والتقنيات التي تسهل التعامل مع النص، والجانب الذي يجعل منه منهجاً، فإنَّهُ على مستوى التحليل يمكن أن نتحدث عن أدوات البنائية العملية وعن الخلفية الفلسفية التي تقف وراء طبيعة استخدام هذه الأدوات.

ونستطيع القول بأن الرؤية المنهجية باعتبارها فلسفة في النظر إلى النص الروائي، هي التي تحدد بشكل أساسي مقاصد التحليل وأهدافه، ويمكنها أن تسهم في تحديد أدوات التحليل بينما يبقى دور أدوات التحليل هذه، موجها أساسا نحو كشف طبيعة تركيب النص الروائي سواء على مستوى الشكل أم على مستوى العلاقة بين الدلالات الداخلية.

* ضرورة التمييز بين المنهج، والنص المدروس. ولعل هذه النقطة تبدو للقارىء مقحمة في هذه الملاحظات والتوجيهات، إلا أنها في الواقع مستخلصة من مراقبة طبيعة التجربة الروائية العربية في بعض نماذجها، فبعض النقاد لم يستطيعوا بالفعل أن يميزوا بوضوح تام بين أداة التحليل، وبين الموضوع الخاضع للتحليل.

ويمكن الرجوع إلى ما رأيناه عند إبراهيم السعافين في كتابه «تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام» حين رأى أن الاهتمام

بالجانب الفني في الروايات المدروسة هو نفسه وسيلة للحكم على الرواية(٢٦) . ومن الطبيعي أن يستخلص ناقد النقد من ذلك أن الدارس لم يتمكن بعد من تحديد الموقع الذي ينبغي أن يحتله هو نفسه ضمن العملية النقدية . وهذا يشكل خطورة كبيرة على البحث في مجال النقد الأدبي بشكل عام ، لأنه ينشيء تراكماً نقدياً غير علمي يَكُونُ له أثرٌ سيىء على التطور العلمي المنشود للنقد في العالم العربي .

* ضرورة الاحتياط في كل دراسة أسلوبية تتناول الفن الروائي ؛ لأن المقاييس البلاغية التي كانت صالحة لدراسة الشعر حتى مطلع هذا القرن أظهرت عدم فعاليتها في دراسة الفن الروائي، بحكم أنّ طبيعة تكوينه الأسلوبية تختلف اختلافاً بَيِّناً عن طبيعة تركيب أسلوب الشعر . ولهذا لاحظنا كيف أن بعض المناقشات الأسلوبية التي تناولت الفن الروائي ، بخاصة في إطار المنهج التاريخي(٢٧) ، لم تقدم أي إضافة إلى نظرية الرواية ، بحكم اهتمامها بالجزئيات وبحكم انطلاقها من مبدأ الوحدة الأسلوبية في النص الروائي ؛ وهو مبدأ يقضي بتطابق الأسلوب مع هوية المبدع ؛ في حين أن النص الروائي ـ كما تَبَيّنَ في إطار نظرية الرواية ـ يخضع لمبدأ تعددية الأساليب ؛ ومن ثَمَّ ليس هناك ضرورة للمطابقة بين مجموع تلك الأساليب ، والأسلوب الخاص للكاتب .

ولعل هذا هو السبب في عزوف النقاد الذين تبنوا مناهج أخرى غير المنهج التاريخي عن دراسة الأسلوب الروائي ؛ لأنهم شعروا أولاً بعدم أهميته الكبيرة ، مادام يبقى منحصراً في إطار الجملة وما تحمل من تشبيهات واستعارات وصور ، وغيرها ؛ ولأنهم أدركوا ثانية أن دراسة الرواية تقضي بضرورة الانتقال إلى تيمات أوسع من بنية الجملة ، وهي بنى الفقرات التي تصور الأحداث والشخصيات وتنظم العلاقات الزمانية والمكانية في مجموع النص الروائي .

وفي اعتقادنا أن هناك إمكانية لعودة الاشتغال بمبحث أسلوبية الرواية إذا ما تمت مراعاة مبدأ تعددية الأساليب الذي أسهم في اكتشافه الناقد الروسي الشهير ميخائيل باختين . ولن تكون لهذه الدراسة أهمية كبيرة إلا إذا ارتبطت بتحديد العلاقة بين تنوع الأساليب في الرواية (أي صور اللغة) ومقصدية الكاتب المبدع . وهذا يتطلب بالضرورة إدراك العلاقات القائمة بين مختلف الأساليب وما تدل عليه على مستوى صراع الأفكار في النص ، دون إهمال نتيجة الصراع ، لأن هذه النتيجة هي التي تُمَكِّنُ الدارس من تحديد تلك المقصدية(٢٨) .

* ضرورة التحديد الدقيق للمتن المدروس ؛ فالخلاصة المهمة التي يمكن أن يستخلصها كل مشتغل بنقد النقد بعد دراسته لأشكال الممارسة النقدية الروائية العربية هي أن أغلب النقاد كانوا أولاً : يتناولون متنا كبير الحجم ، باستثناء بعض من استخدموا التحليل البنائي كسيزا قاسم التي تناولت نصاً واحداً لنجيب محفوظ وهو الثلاثية ، وإن كان لا يغيب عنّا أن هذا النص يحتوي على ثلاثة أجزاء ، كثيرة الصفحات . وهكذا فاتساع حجم المتن الروائي المدروس يكون عاملاً أساسياً من عوامل ميل الدراسة إلى النظرة البانورامية ، مما يجعلها غير قادرة على مجاوزة الوجه السطحي للأعمال المدروسة ، فضلاً عن أن الحجم المخصص لكل عمل في الدراسة يتقلص ويمنع بذلك من تقديم أكبر قدر من الملاحظات والاستنتاجات ، فالأحرى تقديم وصف دقيق للنص المدروس .

وكانوا ثانياً لا يكتفون بالنصوص المُعْلَن عنها في المقدمة بل يلجأون أحياناً إلى إدماج نصوص أخرى تقتضيها دواعي المقارنة . غير أن إدماجها أحياناً أخرى يأتي بصورة اعتباطية أي دون مبررات كافية ، مما يجعل الدراسة تقلل من فرص الضبط سواء على مستوى التحليل أم على مُستوى النتائج التي يتوصل إليها .

والواقع أن دراسة الرواية ينبغي أن تركز على نماذج محددة حتى يتم السيطرة على المادة في جميع تفصيلاتها الدالة ، نظراً لما ينبغي أن يمتلكه الناقد من قوة الذاكرة حتى لا يُضَيِّعَ بعض العناصر المهمة التي يُمكِنُها ، إذا أُخِذَتْ بعين الاعتبار ، أن تُغَيِّرَ بشكل تام طبيعة وصف البناء أو تَحْدِيدَ الدلالة . ولعل نظام البرمجة الحديث بفضل الحاسوب سيقدم نفعاً كبيراً للبحث العلمي في هذا الإطار، والأمر أشد إلحاحاً بالنسبة لدراسة النصوص الطويلة كالرواية . ونرى أن مراكز البحث ، والجامعات في العالم العربي ينبغي لها بأسرع وقت ممكن أن تدمج جميع أطرها الباحثة في هذا النظام الجديد عن طريق برامج تكوينية مستمرة ، وتَوْفير جميع الوسائل التكنولوجية الحديثة إذا هي أرادت أن تحقق طفرة سريعة في مجال البحث العلمي في العلوم الإنسانية .

وإذا كان اختيار نص واحد في الدراسة يحقق شروطاً ملائمة لتقديم تَصَوُّرٍ قريب من الضبط ، فإنه بالنسبة للنتائج ، يبقى الإسهام جزئياً ، كما تتعذر النظرة التاريخية لتطور الأشكال ، وتحديد الاتجاهات الروائية ، أو على الأصح يصير تكوين هذه النظرة شديد البطء . وهذا ما يجعل الاستفادة من الوسائل التكنولوجية الحديثة شديد الإلحاح حتى تتوافر السرعة المطلوبة لتطور البحث العلمي ، دون أن يغيب عنصر الشمولية والدقة في وصف المادة الروائية المدروسة وتحديد دلالاتها .

* ضرورة احتياط النقاد الروائيين في تصديق جميع الآراء التي تصدر عن الروائيين أنفسهم حول إنتاجهم الخاص . وقد لاحظنا هيمنة هذا الجانب في تطبيق المنهج التاريخي المُصَاحب بالانطباعية ، غير أن الناقد الروائي العربي تخلص نسبياً من هذا الجانب ، خصوصاً مع بداية ظهور النقد البنائي للرواية .

والواقع أن الإبداع الفني والأدبي بشكل خاص (ومنه الرواية) لا يجري بكل تفاصيله في سياق وعي المبدع ؛ فإذا كان الوعي حاضراً في الإبداع بشكل من الأشكال فإنّ كثيراً من آليات الإبداع تبقى غامضة بالنسبة للمبدع ذاته . ولعل أفضل دليل على ذلك هو وجود النقد الأدبي نفسه بكل اتجاهاته ومدارسه ونظرياته منذ القدم إلى الآن ، بوصفه تخصصاً متميزاً يبحث في أسرار الإبداع ، وتقنياته . ولعل قيمة الإبداع الأدبي وقدرته في التأثير على الآخرين تتحدد في قدر كبير منها بهذه الجوانب المجهولة التي يحس بها المبدع والقارىء العادي على السواء ، ولكنهما يجهلان آلياتها الخاصة . والناقد الأدبي بسبب ذلك ينبغي أن يعتمد أكثر على علمه الخاص لا على آراء المبدعين وتعليقاتهم ، أو هو مجبر على الأقل أن يفحص

تلك الآراء على ضوء النصوص المدروسة بالوسائل والأدوات التى يستخدمها فى التحليل .

* ضرورة تجنب التصنيفات النهائية ، خصوصاً ما يتعلق منها بتحديد أنواع الرواية ، ذلك أن القول بالنوع الخالص كثيراً ما يصطدم عند التحليل بصعوبات كبيرة ، نظراً لقابلية الرواية ، بوصفها فنا يعلن على الدوام عن حضور الوقائع والقضايا الاجتماعية ، لأن تحتوى كل القضايا الممكنة . وقد تَبَيّنَ لنا كيف أن التحديدات التى وضعها د. عبد المحسن طه بدر ، لِمَا سَمّاهُ : روايات الترفيه ، والتسلية والتعليم ، بدت اعتباطية ، بالنظر إلى أن كل نوع من هذه قابلٌ لأن يحتوى على العنصرين الآخرين[٢٩] .

ولعل اتجاه النقاد الشكلانيين إلى الاهتمام بالوظائف وأدوار الشخصيات ، وإهمالهم لتميز الأنواع الروائية اعتماداً على موضوعاتها ، كان بسبب إدراكهم لاعتباطية مقياس التقسيم الموضوعاتى وعدم صلاحيته فى التحليل . ونُذَكّر فى هذا المجال الانتقاد الذى كان قد وجهه « فلاديمير بروب » لمن سبقوه ، عندما لاحظ أن التصنيفات التى اعتمدوها فى تحديد أنواع الخرافات الروسية بقيت بدون قيمة علمية بسبب قابلية كثير من الأنواع لاحتواء عناصر الأنواع الأخرى فى نفس الوقت[٣٠] .

إن أى تصنيف يعتمد على موضوعات المحتوى ، سيكون عرضة للوقوع فى النظرة التجزيئية للنص الروائى المدروس ، فى الوقت الذى ينبغى النظر إلى دلالة مجموع عناصر المحتوى انطلاقاً من نوعية العلاقات القائمة بين هذه العناصر نفسها وهذه حقيقة وجهت الدراسة الحكائية نحو المورفولوجيا .

غير أننا نعتقد أن التصنيف الموضوعاتى للمحتوى الروائى يمكن أن يقوّم ، بالرغم من أن أهميته ليست كبيرة فى نظرنا ، إذا أخذنا بعين الاعتبار العناصر المهيمنة فقط . وفى هذه الحالة لن يكون التصنيف نهائياً ومطلقاً بل سيأخذ فقط بالعناصر الغالبة فى كل نوع روائى . ولعل مفهوم « القيمة المهيمنة » الذى وضعه جاكوبسون يمتلك فعالية إجرائية كبيرة فى هذا المجال . ثم إن مفهوم « الحوار » والتناص اللذين شاع استعمالها فى وقتنا الحاضر فى مجموع الدراسات الأدبية لم يعد معهما فى الإمكان أبدا أن نتحدث عما يُسَمّى النوع الروائى الخالص .

* لا نستطيع أن نقول بأن التأويل الإيديولوجى للأدب ليست له مشروعية فى العمل النقدى الروائى ، لأن مثل هذا القول لم تعد له قيمة فى وقتنا الحالى الذى استكملت فيه نظرية الرواية مجمل عناصرها بعد أن قدم كُلّ منهج على حدة أهم خلاصاته ونتائجه النظرية والتطبيقية ، وتبين أن كل منهج من المناهج الأساسية ـ (النقد السوسيولوجى ، والنفسى ، والبنائى)[٣١] ، يتناول جانباً واحداً من جوانب العمل الأدبى ، الأول يتصل بالجانب التداولى ، والثانى بالجانب الذاتى ، والثالث بالجانب اللغوى للنص . غير أننا لاحظنا من خلال دراسة نماذج النقد الاجتماعى للرواية أن الدراسة الاجتماعية للرواية عندما تنطلق من معطيات سياسية وإديولوجية مباشرة وتُغَيّبُ التحليل المنهجى تَفْقِدُ كل ملمح من ملامح النقد الموضوعى ، ونعتقد أن الناقد الاجتماعى بإمكانه أن يعبر عن آرائه الخاصة ـ ولتكن مخالفة لآراء المبدع نفسه ـ ولكن على شرط أن يتم وصف رؤية العالم كما تتجلى فى العمل الأدبى دون إغفال أى عنصر من عناصر البناء الفنى الذى تتشكل عَبْرَهُ تلك الرؤية . وهنا ينبغى أن يمتلك الناقد قدرة كافية على التجرد النسبى من ذاته قصد فهم عالم النص المتميز . وإذا تم إقناع القارىء بأمانة وصف المادة المدروسة كما هى ، فإن كل موقف إديولوجى يأتى بعد ذلك يكون قريباً من تقدير القارىء وفهمه .

وقد تبين لنا من دراسة أشكال النقد الاجتماعى أن أكثر الأنماط تقديراً لتميز الإبداع الروائى عن الإديولوجيا بمعناها السياسى ، هو الاتجاه الذى أخذ بمفهوم الرؤية بمعناها المرتبط بنظرة الجماعة ، لِمَا يحتوى عليه هذا الاتجاه من مفهوم توسط فكرة الجماعة بين الوعى الفردى والواقع ،وتوسط الشكل الأدبى بين الفرد ورؤية العالم التى يعبر عنها . كل هذا يحقق مرونة كبيرة فى التعامل مع النص الروائى باعتباره حاملاً للإديولوجيا ومعبراً فى نفس الوقت عن موقف إديولوجى .

* ويمكن أن نلحق بالتأويل الإديولوجى المباشر كل محاولة لفرض رؤية عقدية ، وأخلاقية فى ميدان النقد الروائى ، لأن الحوار بين الناقد والنص من جهة ، والناقد والقارىء من جهة أخرى ، سيخرج عن نطاق الإقناع بالمنطق إلى مجال المشاعر الذاتية والجماعية ، وهو ما يجانب كل محاولة لتوجيه النقد الروائى نحو المسار العلمى المنشود . ونسجل هنا بأن النقد الروائى العربى من خلال النماذج التى درسناها لم يستخدم إلاّ فى حالات نادرة مثل هذه المواقف العقدية وقد رأينا فقط ملامح من هذا فى نقد أحمد ابراهيم الهوارى[٣٢] .

* على أن الميل إلى التفسيرات المثالية والميتافيزيقية لا يزال يتخلل بعض الدراسات ابتداء من المنهج التاريخى فى نقد الرواية إلى البنائية . وقد أشرنا بصدد دراسة الجانب المنهجى عند الناقدة نبيلة إبراهيم إلى أنها تبنت بشكل متطرف أحياناً تأملات صوفية مصحوبة بتعابير ذات دلالات ميتافيزيقية كـ : (حركة الروح ، أعماقنا المظلمة ، جوهر الأشياء والحياة)[٣٣] .

وقد لاحظنا أيضا ، ونحن نتحدث عن النقد الموضوعاتى فى جانب الممارسة ، أن الفلسفة الوجودية بمصطلحاتها الخاصة قد مارست تأثيرها على الناقد غالى شكرى[٣٤] ، فَاكْتَسَبَتْ نَقْدَهُ طابعاً مثالياً وعقديّاً فى نفس الوقت ، وهذا يُحَوِّلُ الدراسة النقدية إلى عرض المواقف الذاتية أكثر من وضع معرفة موضوعية بالنص الروائى .

* إن أحكام القيمة تبدو فى نظرنا موجودة فى كل ممارسة نقدية تتناول الرواية بالتحليل . غير أن أشكال وجودها تختلف من ممارسة إلى أخرى . فعندما تكون مُبَاشِرَةً ومُهَيْمِنَةً على جانب التحليل والتعليل تُحِيلُ الدراسة إلى مجال كامل لسيادة الذوق الشخصى . والذوقُ وحده ـ كما تبين عند المُقارنة بين أفق انتظار القارىء ، وأفق انتظار الناقد ـ يُسَوّى بين صاحب المعرفة ، ومن لا معرفة

له . وعندما تأتي أحكام القيمة ضمنية فإنها تكون مُثْبَتَةً على نتيجة التحليل ، والقارىء هو الذي سوف يكتشف علاماتها من خلال مراحل التحليل نفسه ، فضلاً عن أن اختيار الناقد لنص روائي مادة للتحليل كثيراً ما يكون ناتجاً عن رأى قيمى يُحَدِّدُ فِعْلَ اختيار النَّص منذ البداية .

ونعتقد أن أحكام القيمة الضمنية هي أقوى وأبلغ تأثيراً في القارىء من الأحكام المباشرة، والسبب في ذلك يرجع إلى أنها تأتي مصحوبة بقوة الإقناع المائلة في تضاعيف التحليل بمختلف أدواته : المقارنة والاستدلال والاستنباط .

إن لجوء الناقد إلى أحكام القيمة المباشرة كثيراً ما يُعَبِّرُ عن رغبة معاكسة للمعرفة ؛ لأنه يعفى الناقد من الجهد المضنى الذى ينبغى أنْ يبذُله فى تأمل النص الروائى ذى الصفحات الكثيرة ، بكل ما يستتبعه ذلك من معاناة ، وما يتطلبه من معرفة واسعة ودقيقة بالتجربة النقدية السابقة على الأقل في إطار المنهج الذى يرتضيه لنفسه . ونعتقد أن العبارات التالية الواردة فى نقد الدكتور عبد المحسن طه بدر : الحساسية ، الحيوية ، الإثارة ، جفاف الأسلوب وهدوؤه[٣٥] ، لا يمكن أن تكون لها فعالية إجرائية ، لأنها قابلة على الدوام لتأويلات كثيرة سواء من طرف النقاد أم من طرف القراء .

وقد تبين لنا أن النقد البنائى للرواية فى العالم العربى لم يتخلص أبداً من هذه الأحكام ، على الرغم من أنها كانت أحد الجوانب التى تَشَدَّدَ البنائيون الغربيون فى ضرورة إبعاده عن التحليل البنائى للنص الحكائى بشكل عام ، وقد رأينا كيف استخدمت « سيزا قاسم » كثيراً من الكلمات المشابهة لما سبق . كـ : رائع ، وبارع ، وأسلوب فج ، حيوية ، عمق ...... إلخ[٣٦] ، مع أنه كان بإمكانها أن تستغنى عن ذلك كله بالتحليل والمقارنة وحدهما ، لأن المهم هو أن يبين الناقد كيف استحقت الرواية أن توصف بذلك . وعندما يتحدث الناقد على هذه الكيفية تَفْرِضُ الأحكام القيمية نفسها على القارىء بشكل ضمنى .

* رأينا أن كل مناقشة موضوعاتية للرواية ــ خصوصاً إذا كانت ذات طابع تلفيقى ــ تميل إلى تَغْيِيب كل سيطرة للنظرية النقدية . على أن هناك جانباً آخر له نتائجه السيئة على النقد الروائى وهو النظرة التجزيئية للنص المدروس ، فالنظر إلى أجزاء الرواية كُلاًّ منها على حدة كمحطات انطلاق؛غَزْوَاتٍ فكرية فى كل اتجاه وفق لُعْبَة السرد لا وفق قانون الترابط المنطقى ، يُضَيِّعُ كل قيمة للنص الروائى المدروس ؛ لأنَّهُ يُغَيِّبُ النَّظَرَ إليه بوصفه وحدة متماسكة العناصر ، ومتفاعلة فى الوقت نفسه .

وكثيراً ما يلتقى هذا النمط من الدراسة الموضوعاتية التجزيئية مع طغيان فكرة الانعكاس فى النقد ، ذلك أن عدَّ النص الروائى عالما عاكسا فحسب لقضايا الواقع الخارجي يلغى أولاً مقصدية (= غائية) النص الروائى ، ويُحَدِّدُ ثانيا مَجَالَ النقد فى الدِّراسة الوثائقية ؛ وهو ما توجهت نحوه سوسيولوجيا المضامين . ولقد لاحظنا كيف كانت ممارسة النقد التاريخى والاجتماعى للرواية فى العالم العربى تَميلُ فى بعض نماذجها إلى هذا التوجه ، ومن شأن هذا أن يمنع من الوقوف على غايات النص الروائى ، أى على مضمون رسالته التمثيلية .

* ويمكننا أن نشير فى إطار تسجيل هذه الملاحظات ــ التى عددناها استنتاجات مستخلصة من مجموع الدراسة ــ إلى قضايا أخرى ناقشناها كثيراً تحت عنوان « اختبار الصحة » ، ومنها ضرورة توافر التماسك المنطقى بين أجزاء الدراسة النقدية سواء تعلق الأمر بالجانب النظرى أم بالجانب التطبيقى . ويتضمن ذلك كله وضوح المقدمات والتحليل ووضوح النتائج . ولا يتوافر ذلك كله بالطبع إلا إذا كانت غايات الناقد محددة بشكل واضح أيضاً .

ومن الضرورى أن تكون لغة الناقد محددة وغير قابلة لمختلف التأويلات ، وأن تستخدم المصطلحاتُ فى نطاق ما هو مخصص لها فى المنظومة المنهجية المتَّبعة .

وكثيراً ما نجد لغة النقد الروائى تجنح إلى توليد المقاييس فى كل لحظة ــ وهو ما ينطبق على الممارسة الموضوعاتية . ذلك بأن وحدة الخطة الفكرية تنتفى مع تعدد الأطروحات ، وغالباً ما يؤدى ذلك إلى تبنى منطلقات متناقضة فى الآن نفسه .

وقد يَضِيعُ الناقد فى عالم من التفريعات العشوائية بسبب عدم ضبط المعلومات ؛ كأن يتم تفريع القضية الواحدة إلى قضيتين مختلفتين ، كالفصل الحاسم مثلاً بين ما هو إنسانى ، وما هو اجتماعى أو العكس ، وكالخلط بين أدوات التحليل ، ومادة التحليل[٣٧] .

ويعد الإخلاص فى نقل أفكار الآخرين مسألة أساسية فى العملية النقدية . وهنا لابُدَّ من الحديث عن الترجمة بوصفها وسيلة لنقل المجهود النظرى للنقد الغربى فى هذا المجال .

ولقد أشرنا إلى هذا المشكل فى بداية الاستنتاجات العامة . كما عرضنا فى متن الدراسة إلى بعض نماذج الترجمة سواء ترجمة الأفكار أم ترجمة المصطلحات[٣٨] ، وقد تبين لنا فيها بعد كيف أن عدم ضبط عملية نقل المعرفة يؤدى إلى خلق تراكم معرفى زائف يصعب حَجْبُه عن التداول .

ولقد ظل النقد الروائى العربى خلال مرحلة طويلة ــ وهذه ملاحظة أساسية ــ لا يعطى أهمية كبيرة للإحالات ، فهناك كثير من الأفكار المقتبسة من مراجع ومصادر، إما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة لا ينصُّ النقاد على مصادرها . وقد تأتى الإحالة إليها غير تامة ، وهذا يمنع السير الطبيعى لتقويم الأعمال النقدية ، ومحاسبتها ، كما يقلل من درجة مصداقيتها العلمية . وهذه الملاحظة يمكن أن تنطبق على كثير من نماذج النقد العربى[٣٩] .

ــ نحو بناء نظرية للنقد الروائى العربى :

أكدنا فى بداية هذه الاستنتاجات العامة أن الاستفادة من مناهج النقد الروائى الغربى مسألة مشروعة ، نظراً لتخلف البحث فى ميدان العلوم الإنسانية فى العالم العربى ، نتيجة لتخلف التطور الحضارى والعلمى .

غير أن السؤال مع ذلك يبقى مطروحاً بالنسبة لخصوصيات التجربة الروائية العربية ؟ . وقد قلنا بأن أغلب من طرحوا هذا السؤال جعلوه وسيلة لمنع كل استفادة من الغرب ، ومن حسن الحظ أن المهتمين بالتنظير النقدى للرواية ، لم يجنحوا نحو هذا التطرف .

ونلاحظ أنه موقف بقى متداولاً فقط عند غير المواكبين لتطور البحث فى مجال العلوم الإنسانية ؛ أى أنهم وقفوا عاجزين أمام التعقيد الذى أخذت تعرفه الدراسات الأدبية عموماً بحكم ارتباطها باللسانيات والمنطق ، ودخولها عالما من الضبط كان غائباً بشكل ما فى كثير من الممارسات النقدية التى سادت فى العالم العربى خلال النصف الأول من هذا القرن ، لأنها اعتمدت كثيراً على سيولة اللغة وإطلاق العنان لشوارد الأفكار(٤٠) .

ومع ذلك نرى أنّ طرح خصوصية النظرية النقدية الروائية فى العالم العربى مسألة مشروعة . غير أنه من الضرورى وضع الحدود لما نسميه بالخصوصية ؛ فمن الطبيعى أن الرواية العربية تستخدم اللغة العربية بكل ما تحمل من تقاليد أسلوبية متراكمة منذ القديم ، ومن الضرورى أن تحمل لغة الرواية العربية هموم القضايا العربية الخاصة . إلا انه يصعب فى جميع الأحوال نفى أى علاقة تناظرية بين الأنظمة اللغوية المختلفة ، كما يصعب أيضاً نفى أى علاقة بين القضايا والهموم الإنسانية فى كل أنحاء العالم .

على أن القوانين اللسانية ــ كما هو معروف ــ ظلت تركز على الجوانب التى تشترك فيها كل اللغات . وعلى هذا الأساس سارت الأبحاث الشكلانية التى تناولت الظاهرة الأدبية بالتحليل . فقد دأبت على البحث عما يجعل الأدب أدباً . وكان هدف النظرية البنائية فى الأغلب أن تصل إلى القوانين المجردة التى تحكم بعض الأنواع الأدبية فى الرصيد الثقافى العالمى ، كما هو الشأن فى أبحاث ليفى ستراوس ، وحتى فى أبحاث فلاديمير بروب ، وغريماس ، وبريمون .

والواقع أنه عندما يتعلق الأمر بالآليات التى تُحَكِّم صناعة السرد فإن التجربة الروائية العربية هنا تصبح نموذجاً فقط من نماذج التجارب السردية العالمية ، ويجرى عليها ما يجرى على مجموع تلك التجارب . وإنه لمن الإعنات أن يأتى شخص ما فى وقتنا الحاضر ليقول على سبيل المثال بأن المربع السيميوطيقى الذى وضعه غريماس اعتماداً على الدراسات المنطقية لا يصلح للرواية العربية بحجة أن المربع السيميوطيقى نشأ فى الغرب .

فهناك مستوى معين راجع إلى أن النظام العقلى الذى يحكم التجربة السردية فى جميع أقطار العالم لا يختلف أبداً ، وإنما له إمكانات تطور هائلة ، وهى إمكانات متاحة لجميع المبدعين على اختلاف انتماءاتهم العرقية ، والبيئية . وإذا كان هناك تفاوت فى اكتشاف صيغ جديدة من بيئة إلى أخرى فهو لا يختلف فى شىء مثلاً عن التفاوت الحاصل بين البيئات العلمية المختلفة نتيجة لتباين مستوى التطور الحضارى العام فى تلك البيئات .

ولهذا كله نرى أن أغلب النتائج التى توصلت إليها الدراسات البنائية والسيميوطيقية ذات السند اللسانى ، هى نتائج عامة وصالحة لكل أشكال السرد بحكم تركيزها على الجانب الوصفى ، واعتمادها على مفهوم العلاقات البنائية فى النصوص المدروسة .

على أن الأمر يختلف قليلاً بالنسبة للنظريات السوسيولوجية ونظرية التحليل النفسى ، ذلك بأنه من الضرورى أن نميز فى كل منهج سوسيولوجى للرواية بين المعطيات العامة والمعطيات الخاصة، إذا نحن أردنا أن نستفيد منه فى بناء نظرية للنقد الروائى العربى ، فبحكم اعتماد سوسيولوجيا الرواية فى تأويل النصوص الروائية ووظائفها التداولية على تحليل واقع اجتماعى معطى ، فإن ذلك سيدعو دون شك إلى التعرض لكثير من المعطيات السوسيولوجية الخاصة بمجتمعات بعينها . غير أنّ هذا لا ينفى القول بأن نظام العلاقات الاجتماعية الإنسانية له أشكال قابلة للتجريد ولأن تصبح لها قوة القوانين النظرية الشمولية ، خصوصاً إذا كانت هذه القوانين مستندة إلى معطيات اقتصادية . وإن المجهود الذى بُذِلَ فى اطار المادية التاريخية لا يمكن أن يحجب بمجرد وصفه بأنه « كلاسيكى » ؛ فالواقع أن مفاهيمه لا تزال متداولة فى كل الحقول المعرفية بمصطلحات مختلفة ، ولكنها تحمل فى العمق نفس الدلالات .

لذلك فالمعرفة السوسيولوجية التى تطورت خارج العالم العربى ستفرض نفسها أيضاً حتى فى دراسة خصوصية المجتمع العربى . وهكذا يمكن مواجهة من يقول بضرورة مراعاة خصوصيات الرواية العربية بحكم أنها عربية بقولنا وبماذا ندرس الواقع العربى ذاته ؟ ذلك أننا سنكون هنا أيضاً فى مواجهة السوسيولوجيا الغربية وغيرها(٤١) . وهكذا فخصوصية الرواية العربية وخصوصية الواقع العربى لا يمكنهما أن يلغيا الاستفادة من المعرفة الغربية . غير أنه بعد أن تؤخذ الأسس النظرية العامة سوف يبقى عندئذ هامش كبير لاكتشاف خصوصيات التجربة الروائية العربية،وبالتحديد أثناء ممارسة تحليل نماذجها المختلفة،بل يمكن للناقد الروائى العربى أن يطمح إلى الإسهام فى تطوير النظرية الروائية السوسيولوجية العالمية بصفة عامة .

ولعل الشىء نفسه ينطبق على الدراسة النفسية أو التحليل النفسى للرواية . فالمعروف أن أبحاث علم النفس والتحليل النفسى، التى جُربت فى ميدان الإبداع الأدبى كانت لها غاية واحدة هى إخضاع الإبداع لقوانين نفسية محددة صالحة فى كل زمان ومكان ، ولم يكن فرويد يشك فى أن نظريته قادرة على ذلك ، بل إنه كان يعدها مفسرة لنشوء الحضارات .

والواقع أنه مادام المبدع الروائى العربى ينتمى إلى مجتمع لا يزال يحتفظ بشروط النظام الأسرى الذى تتغلب فيه سلطة الأب فإن جميع الفرضيات الأساسية المتعلقة بنظرية الكبت والعقدة الأوديبية ودورها فى تفسير الابداع الأدبى والأحلام والأمراض النفسية ، تبقى لها قيمة كبيرة فى تفسير كثير من الأعمال السردية ذات الحمولة النفسية خصوصاً ما يحتوى منها على سبيل من الأحلام ، والرموز والأساطير .

فهل معنى هذا أن النظرية النقدية للرواية العربية ينبغى أن تجمع بين هذه المستويات الثلاث(٤٢) :

ــ الجانب البنائى .
ــ والجانب السوسيولوجى .
ــ والجانب النفسى ؟

إن التجربة النقدية العربية فى الواقع إذا نظر إليها فى شموليتها وجدناها تأخذ بجميع هذه المناهج ، غير أنها لم تقدم كما لاحظنا ــ

حتى فى النهاذج التى جمعت بين عناصر مختلفة من معطيات المناهج المتباينة ـ تصوراً متكاملاً يوحد على المستوى الفلسفى والإبستيمولوجى بين تلك المناهج ، وهذا الجانب تشترك فيه التجربة النقدية الروائية العربية مع التجربة النقدية خارج العالم العربى حتى زمن متأخر .

ذلك بأنه منذ أن بدأت مناهج النقد تستفيد من العلوم الإنسانية كانت كل جماعة من النقاد تعمل فى حقل تخصصهاالمتميز . وقد بدت المناهج المسماة خارجية (المتصلة بعلم النفس والسوسيولوجيا) بالنسبة للتحليل اللسانى للأدب تعمل خارج حقل الأدب ، خصوصاً إبان تحقيق نجاح كبير فى مجال دراسة المستوى التركيبى فى النصوص . غير أنه عندما تقدمت الأبحاث البنائية إلى ميدان الدلالة فى النص الأدبى بدأت الصعوبات تظهر بوضوح كبير ، وأخذنا نلاحظ العودة المحتشمة نحو السياق السيكولوجى ، والاجتماعى للنصوص الأدبية . وما يميز هذه العودة هو أنها لم تكن عن طريق السوسيولوجيين أو السيكولوجيين ، ولكنها جاءت تلقائياً عن طريق احتياجات منهاجية وتأملات إبستمولوجية فى إطار التحليل البنيوى والسيميوطيقى للأدب ، وذلك من قِبَلِ نقاد الأدب أنفسهم .

وهكذا أصبح الحقل السيمولوجى يتسع ليشمل علاقتين أساسيتين :

ـ علاقة اللغة النقدية بلغة النص الأدبى .
ـ وعلاقة لغة النص الأدبى بالعَالَم .

وتقوم هاتان العلاقتان على عناصر ثلاثة :

اللغة الواصفة (Le metalangage) ـ النص ـ العَالَم(٤٣) .

وقد لاحظ المهتمون بالسيمولوجيا أيضاً أن هذا النموذج نفسه كان موجوداً بشكل منفصل نِسْبِياً عند كُلٍ من غريماس ، وبيير ماشيرى ، عندما ألح الأول على الوظيفة الوصفية للغة الواصفة ؛ ومن ثم نظر إلى النص الأدبى كشبكة من العلاقات بين الوحدات التركيبية والدلالية ، وألح الثانى على الوظيفة الإنتاجية للغة الواصفة ، ومن ثم نظر إلى النص الأدبى كملتقى نوايا مختلفة وإديولوجيات صريحة وضمنية ؛ أى أن غريماس أراد أن يضع نظرية للمادة الأدبية مع التركيز على العلاقة : بين (الموضوع الأدبى ـــ اللغة الواصفة) بتغليب البعد المنهاجى ، أما بيير ماشيرى ، فقد ركز على العلاقة : (الموضوع الأدبى ـــ مادة العالم) أى بتغليب البعد الإبستيمولوجى(٤٤) . وهكذا نُظِرَ إلى السيميولوجيا (= السيميوطيقا) بوصفه علماً للأدب يأخذ بهذين البعدين معا(٤٥) .

ولقد كان التعريف الذى قَدَّمَهُ « دوسوسور » منذ زمن لعلم السيمولوجيا يحمل فى طياته هذين البعدين معا : « يمكننا إذن أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل فى حقل الحياة الاجتماعية ، وسيشكل هذا العلم قسماً من السيكولوجيا الاجتماعية وبالنتيجة قسماً من علم النفس العام ، ونسمى هذا العلم « سيميولوجيا » (مشتقا من سميون Séméion الإغريقية أى الدليل) وسيعرفنا هذا العلم على معنى الدلائل ، والقوانين التى تحكمها . ومادام هذا العلم لا وُجُودَ لَهُ بعد . فإننا لا نستطيع أن نقول شيئاً عما سيكون عليه مستقبلا ، غير أننا نرى ضرورة حقه فى الوجود ، لأن مكانه محدد سلفا . واللسانيات ليست سوى جزء من هذا العلم العام . وستكون القوانين المكتشفة من قبل السيميولوجيا قابلة لأن تُطَبَّقَ على اللسانيات . وستجد اللسانيات نفسها مُتصِلَةً بمجال شديد التحديد ضمن مجموع الوقائع الإنسانية »(٤٦) .

ونلاحظ أن سوسور لم يهمل فى البعد الإبستيمولوجى ، الجانب السيكولوجى إلى جانب وظائف الدوال داخل الحقل السوسيولوجى .

ويبدو اليوم أن علم السرد بشكل خاص أخذ يتأسس فى إطار نظريات سيميوطيقية تستفيد من علم النفس المعرفى كما تنبأ بذلك سوسور تماما ، وذلك فى إطار التطور العلمى الحاصل فى هذا الميدان ، مع الاستفادة من مفهوم الخطاطة السردية وتوسيعه ، ثم تَقْريبِ نسق العناصر الروائية من ميدان الذكاء الاصطناعى ومن نظام البرمجة(٤٧) . وهذا يعنى الأخذ بعين الاعتبار جميع الفعاليات الذهنية التى تجرى فى دماغ المبدع أثناء الإبداع ، ومقارنتها بنظام تخزين المعلومات بواسطة الحاسوب .

ثم إن الاهتمام الكبير بالمتلقى ، وبإشكاليات التأويل فى إطار جمالية التلقى والاتجاه التداولى ، كلها مؤشرات تؤكد إعادة الأدب إلى حقله الاجتماعى ، وفهمه فى سياق وظيفته داخل النسق الثقافى والإديولوجى الذى يُتَدَاوَلُ فيه .

والواقع أن التوجه السيمولوجى نحو تكامل النظرة بين الجانب المنهاجى ، والجانب الإبستيمولوجى أصبح هَمَّ البحث فى ميدان دراسة أشكال الخطاب السردى والأدبى بشكل عام ، خصوصاً بعد أن ظهر الطريق المسدود فى أفق الدراسات الأحادية الجانب ، ومنها تلك التى تناولت مشكلة الدلالة من زاوية نظر فكرة النص المغلق ، فأغلب اهتمام « غريماس » على سبيل المثال كان موجها فى حقيقة الأمر نحو محتوى الأعمال السردية ، وليس نحو المعنى . وهذه الفكرة سجلناها سابقاً ، غير أننا نلح عليها هُنا لأهميتها ؛ ذلك بأن مفهوم « السيميولوجيا » الذى نقصده عندما نتحدث عن التقريب بين المناهج ليس منحصراً فى السيميوطيقا بمعناها المحدد فى إطار علم الدلالة البنائى ، أى الاكتفاء بالتركيز على الاشتغال الداخلى للأنساق الشكلية،ومنها أنساق المحتوى ، والتيمات ، ولا هو منحصر فى التحليل الأنثربولوجى الذى مارسه ليفى ستراوس ، والذى يمكن اعتباره نوعاً من « سميولوجيا تأويلية » للأنساق نفسها ، ولكنه مفهوم للسيميولوجيا يحتوى مجهود هاتين السيمولوجيتين ، ويضيف إليهما مجهوداً فى اتجاه الاهتمام بوظيفة نسق دلائل النص الروائى ـ باعتبارها كلا ـ داخل الحقل السوسيولوجى والنفسى .

ويرجع الفضل فى إبراز هذا الفَرْق الجوهرى بين أشكال السميولوجيا المختلفة لمارسيلو داسكال،حين قال بعد أن عرض للنمطين الأولين :

« . . . يمكننا أن نفكر مع ذلك فى نمط ثالث « للتأويل »(*) أى

(*) يرى مارسيلوداسكال أن السيميولوجيا التى تهتم بالأنساق الشكلية هى أيضا سميولوجيا تأويلية ، لكن بالمعنى الضيق : أى فى إطار العَالَم المغلق للنص ذاته ، انظر المرجع الموالى ص : ٦٨ بداية الفقرة ٢ .

فى « سيميولوجيا ٣ » ، وستكون هذه بمثابة تأويل لدلالات التجربة ، فى مقابل العناصر البنائية . وإن ما يسمى « سيميولوجيا : ٣ » هو بالتحديد الهيرمينوطيقا الفلسفية ، إنها منهج للتأويل يحيلنا على جماع التجربة المعيشة ، وليس على موضوعات مخصوصة . وبهذا المعنى فإنها لا تسمح على وجه الدقة بالوصول إلى معارف معينة ، ولكن قبل كل شىء تسمح بالوصول إلى « الفهم » . والتعارض القائم بين « السيميولوجيا ٣ » و« السيميولوجيا ٢ » هو التعارض المُميِّز لبداية هذا القرن بين « الفهم » و« التفسير »(٤٨) .

إن مارسيلو داسكال قد وضع يده بالفعل على النقطة الأساسية التى تفسر التعارض الذى كان قائماً منذ بداية هذا القرن بين المناهج الجديدة : الشكلانية والبنائية اللتان تهتمان بجانب الفهم ، وبين المناهج التى بدأ ظهورها مع منتصف القرن التاسع عشر وتبلورت مع بداية هذا القرن وهى مناهج تفسيرية كالنقد الاجتماعى والنقد النفسى . وهو نفسه التعارض الذى سَجَّلَهُ مُؤَلِّفا « نظرية الأدب » بين ما سَمَّيَاهُ « المناهج الداخلية ، والمناهج الخارجية »(٤٩) .

ففى الوقت الذى ظل فيه البنائيون يعتقدون أنَّ مَا هُو خارج عن نطاق الفهم لا علاقة له بدراسة الحكى (والمقصود بالفهم تحديد مواقع العناصر البنائية للنصوص الحكائية وإدراك وظائفها فى إطار العلاقات التركيبية القائمة بينها ، ويتبع ذلك كله البحث عن أسباب « الأدبية » داخل هذه النصوص) نجد أن الدراسات السوسيونصية التى انبثقت مع باختين وتطورت مع زرافا ، وزيما ، وبييرما شيرى،وتود وروف ، وأمبيرتو إكو ، وغيرهم ، تُركز جُهودها على إثبات حضور ما كان يُعَدُّ خارجا عن نطاق دراسة الرواية والأدب بشكل عام . ولم يفت هذه الدراسات أن تتسلح بجميع الأدوات اللسانية والمنطقية لفهم النصوص وضبط علاقاتها الداخلية .

ولقد كان إحْسَاسُنا بضرورة تحقق « سيميوطيقا »(*) عامة تحيط بالنص الروائى بأبعاده المختلفة موجوداً قبل الانْتِهاءِ من إنجاز هذا العمل . ولعل المقدمة التى وضعناها لكتابنا : « فى التنظير والممارسة » ، كانت تَحْمِلُ هذا الهَمَّ ؛ فقد نَظَرْنَا إلى الرواية كنصٍّ ثلاثى الوجوه : الوجه الذاتى ، والوجه اللسانى ، والوجه السوسيولوجى . ورأينا أن أية ممارسة نقدية لاتأْخُذ الرواية من هذه الجوانب الثلاثة ستبقى نَتَائِجُها ناقصةً ، غير أننا أشرنا الى أن المشكلة الأساسية ليست منحصرة فى هذا الجانب وحده بل هى قائمة أيضاً فى مسألة إيجاد الخلفية الفلسفية التى ستستند هذه العملية(٥٠) .

ولا تفوتنا الإشارة هنا إلى أن أستاذنا الدكتور محمد الكتانى كان قد بسط القول فى مسألة ضرورة تعدد زوايا النظر إلى الظاهرة الأدبية ، فقد تَحدَّثَ من منظور فلسفى خاص ، عن تلك العلاقات الثلاث التى أَوْلَتْها السيميولوجيا المعاصرة أهمية بالغة . ونوجِزُ رأيه كما يلى(٥١) :

١ ـ علاقة الأدب بالذات : إذْ يرى أن التعبير الأدبى هو أولا تعبير عن تجربة فردية نفسية فكرية أو عاطفية . وهذه النقطة تشير بشكل واضح إلى البعد الذاتى والنفسى للظاهرة الأدبية .

٢ ـ كما تحدث عن علاقة الأدب بالمجتمع (علاقة موضوعية) ، فالأديب وإن كان فرداً ، فإنه لا يبدع خارج محيطه الاجتماعى ، كما أنه يأخذ من هذا المحيط وسائل إِبْدَاعِهِ : اللغة ، والتقاليد الفنية ، وأنماط التعبير الفنى .

٣ ـ علاقة الأدب بالظاهرة الفنية (علاقة عضوية) ويقصد ، فى الواقع ، علاقة داخلية فى الأدب ذاته : لأنه يرى أنَّ « ما يميز الأدب عموما ـ مثلما يميز أى فن ـ هو أن يكون فى صورته ما يدل على أنه فن » . وهذه إشارة واضحة الى مفهوم « الأدبية » الذى تبلور لدى البنائيين . ويضيف الدكتور محمد الكتانى إلى ذلك كله ما سماه « علاقة الأدب بجدلية الواقع فى كلِ مظاهره »(٥٢) ، وهى فى الواقع علاقة متجلية بشكل واضح أيضاً فى العلاقات السابقة .

إن هذا التصور الثلاثى التوجه ، هو ما كان يُعْوِزُ النقد الروائى العربى ، ومهما اختلفت التصورات الفلسفية الّتِى تسنده فإنه يكتسِبُ قُدْرَتَهُ على أن يَتَحوَّلَ إلى أدوات إجرائية كُلَّمَا قَرَّبَ نفسه بصورة أكبر من الظواهر الأدبية المدروسة وعمل فى كل لحظة على إعادة النظر فى بنائه الخاص .

ونشعر فى نهاية دراستنا هذه أنه كلما اقترب ميدان الدراسة الأدبية من حقل العلم قَلَّتِ الحاجَةُ إلى الفلسفة بوصفها رؤية للعالم ، لأن هذه الفلسفة ستتداخل مع الإبستيمولوجيا بل أن هذه الأخيرة ستحل محل الرؤية للعالم عند الناقد . وهكذا فمهما اختلفت الفلسفات والمقاصد والنوايا المبطنة (**) وراء كل « علم » للرواية ، فإن الاقتراب من قوانين النص الروائى ودراسته فى علاقاته الحوارية (= الجدلية) هو الذى سيبقى مقياساً ثابتاً لنجاح كل محاولة تسير فى هذا الاتجاه . وتقتضى الرؤية الحوارية أو الجدلية بالنظر إلى النص فى علاقاته الداخلية ، وعلاقاته مع البنية الذهنية التى ابتكرته ، وعلاقته مع الوسط السوسيوثقافى المحلى والعالمى . والميدان الذى يتسع لهذه العلاقات فى الوقت الحالى هو « السيميولوجيا » باعتبارها علما منهاجياً وتأملا إبستيمولوجيا ؛ إنها الأفق المنهاجى الذى يتراءى لنا لاحتواء نظرية للرواية العربية تريد أن تقترب من الممارسة العلمية . وإن طريق البحث فى هذا الميدان طويل وشاق ، وما هو أكيدٌ ، أنه لم يعد فيه بعد الآن ، مكان لِلَغْوِ النقدى أو للرجم بالغيب .

(*) لم نستخدم هذا المصطلح بالذات ، بل أشرنا فقط إلى ضرورة التركيب بين المناهج المختلفة،ولعلنا نشعر الآن أن ما كان يعوزنا لتوضيح هذا الإحساس هو المصطلحات السميوطيقية نفسها .

(**) كشف الأستاذ د. محمد مفتاح عن نوايا بعض الدراسات العلمية الحديثة للأدب والنصوص اللغوية بشكل عام . ومع ذلك كان لديه إحساس ضمنى بأن هذه المسألة لن تعوق أبدا ضرورة استغلال هذه المعطيات والمضى بها إلى الأمام رغم خطورتها المحتملة بالنسبة لتشريط الإنسان ، وضبط سلوكه . (انظر كتابه دينامية النص تنظير وإنجاز) المركز الثقافى العربى . ط ١ . ١٩٨٧ . ص : ٣٧ . إن الأمر هنا يشبه إلى حد كبير موقف علماء الذرة .

الهوامش :

(١) انظر الإشارة إلى هذين المنهجين فى كتاب : سمر روحى الفيصل : ملامح فى الرواية السورية . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٩ . ص : ٦ .

(٢) نستثنى هنا طبعا من يرفض هذا المربع بحكم صعوبة تطبيقه أو عدم وضوحه . . . فهذه مسألة تتعلق بمدى قدرة انفتاح المهتمين بالنقد الأدبى ، على علوم المنطق ، والرياضيات ، وغيرها .

(٣) نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر . دار المعارف . ط : ١ . ١٩٧٨ . ص : ٧٨ .

(٤) المرجع السابق . . . ص : ٧٨ .

(٥) انظر كتاب باختين « الخطاب الروائى » ترجمة محمد برادة ، وخاصة الفصل المعنون « الأسلوبية المعاصرة والرواية » ففى بدايته ينتقد تعامل الأسلوبية التقليدية مع الرواية . دار الأمان ــ الرباط /١٩٨٧ . ط ٢ . ص : ٣١ ــ ٣٢ .

(٦) انظر ما لاحظناه عند موريس أبو ناضر بشكل خاص فى الجانب النظرى فى الفصل الخامس .

(٧) إن أقرب النقاد إلى تطبيق الوحدة المنهجية هى سيزا قاسم ، فقد تبنت فى الجانب النظرى معطيات البنائية ، إلا أنها جنحت قليلا فى التطبيق إلى التأويل الوجودى . انظر الجانب التطبيقى من الفصل الخامس ، وخاصة ما كتبناه تحت عنوان : **التأويل الإيديولوجى** .

(٨) T. Todorov : **Introduction a La Litterature Fantastique,** Seuil : 1974. p: 104 .

(٩) أشرنا لهذا فى مقالنا : بين البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا النص (حول مفهوم الفهم الغولدمانى والحوارية الباختينية) مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية . عدد : ١ . خريف ١٩٨٧ . وخاصة فى شأن التركيب بين المناهج فى العالم العربى ص : ١٢٦ ــ ١٢٧ أو فى الغرب ص : ١٣٤ ــ ١٣٥ .

(١٠) فصلنا الكلام فى هذه الفكرة فى مقدمة كتابنا : فى التنظير والممارسة دراسات فى الرواية المغربية . منشورات عيون . ط ١ . ١٩٨٦ . ص ٧ . وقد لاحظ الدكتور محمد برادة أيضا أن الخطاب الروائى بحكم تركيبته المتعددة العناصر ، يُوجَدُ فى ملتقى فروع معرفية متباينة ذُكِرَ منها : الألسنية والسميائيات ، والشعرية والتحليل النفسى والسوسيولوجيا . انظر مقدمة ترجمته لكتاب باختين : **الخطاب الروائى** . دار الأمان الرباط . ١٩٨٧ . ص ١٧ .

(١١) انظر التحليل السميائى أبعاده وأدواته ، حوار مع د. محمد مفتاح . مجلة دراسات سميائية لسانية . عدد ١ . خريف ١٩٨٧ ص : ١٢ ــ ١٣ .

(١٢) المعروف أن هذا المصطلح متداول فى إطار نظرية جمالية التلقى .

(١٣) **P. de Bruyne J. Herman. M. de Schoutheete. Dynamique de la recherche en sciences sociales.** P. U. de France. 1974 – p : 32 .

(١٤) Ibid .... p : 21 — 22 .

(١٥) انظر : Elrud Ibsch et D. W. Fokkema. **La théorie Littéraire au** XX sciècle. in — theorie de la litterature editeur Kibedi Varga. 1981. p: 44 .

(١٦) إننا نتحدث هنا عن الانطباع العام الذى كوناه من خلال دراستنا لمجموع التجربة النقدية . وهذا لا يعنى أننا ننسى عداء النقد الموضوعاتى لكل ميل نحو التنظير ، غير أننا نهتم بالتوجه العام للنقد الروائى ؛ ذلك بأن محاولات النقد الموضوعاتى برغم كثرتها بقيت متخلفة عن أن تأخذ الدور الريادى فى النقد الروائى العربى . ولن تتمكن من ذلك إلا إذا هى ربطت نفسها باللسانيات الحديثة كما حصل فى أوربا بالنسبة لمحاولة تودوروف فى كتابه مدخل إلى دراسة الأدب العجائبى .

(١٧) انظر ما قلناه تحت عنوان : « الرؤية التاريخية المثالية » عند دراستنا لعمل هذا الناقد فى الفصل الثانى ، الجانب التطبيقى .

(١٨) انظر الفصل الخامس الجانب النظرى بشكل خاص .

(١٩) انظر الفصل الخامس الجانب التطبيقى وخاصة ما ورد تحت عنوان « التأويل الفلسفى » .

(٢٠) انظر الفصل الخامس : الجانب النظرى على الخصوص .

(٢١) انظر الفصل الأول : الجانب النظرى .

(٢٢) انظر دراستنا لكتاب الرواية والواقع فى الجانب النظرى من الفصل الثانى .

(٢٣) انظر الفصل الثانى : الجانب التطبيقى الأول ، وخاصة ما ورد تحت عنوان « التنظيم » .

(٢٤) Svend Erik Larson. Sémiologie Littéraire, essais sur la Scene textuelle— traduit du danois par francois Arndt, Odense University **Press,** 1984. p : 129 — 130 .

(٢٥) انظر الفصل الأول الجانب النظرى . ص ٧٧ .

(٢٦) انظر الفصل الأول الجانب النظرى . ص ٧٢ .

(٢٧) انظر على الأخص طبيعة الدراسة الأسلوبية عند د. عبد المحسن طه بدر كما وضحناها فى الفصل الأول الجانب التطبيقى .

(٢٨) نشير هنا إلى أننا أعددنا بموازاة هذه الأطروحة أبحاثا خاصة فى موضوع « أسلوبية الرواية » ، هى بمثابة مقدمة نظرية نعتزم إصدارها فى كتاب تحت نفس العنوان . وقد عالجنا فيها مجمل القضايا الخاصة بقيام أسلوبية جديدة للرواية .

(٢٩) انظر الجانب التطبيقى من الفصل الأول .

(٣٠) عالج « فلاديمير بروب » هذا المشكل فى الفصل الأول من كتابه : **Morphologie du conte.** tradu. Marguerite Darria, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Seuil 1970.

(٣١) يمكن إرجاع جميع مناهج النقد باختلاف تسمياتها إلى أحد هذه التوجهات مع اختلاف بين فى مستويات انتمائها إلى هذا الجانب أو ذلك أو تركيبها .

(٣٢) انظر الفصل الثانى . الجانب التطبيقى تحت عنوان « نقد إديولوجى عقائدى متحيز » .

(٣٣) انظر الفصل الخامس . الجانب النظرى النقطة رقم : ٢ .

(٣٤) انظر الفصل الثالث . الجانب التطبيقى ، وخاصة ما ورد تحت عنوان « محور المعالجة الموضوعاتية » .

(٣٥) انظر الفصل الأول الجانب التطبيقى وخاصة ما ورد تحت العنوان الفرعى : الأسلوب .

(٣٦) انظر الفصل الخامس . الجانب التطبيقى وخاصة ما ورد تحت عنوان : التقويم الجمالى .

(٣٧) يمكن الوقوف على هذه النماذج فى الجانب التطبيقى من الفصل الخامس ، تحت عنوان اختبار الصحة .

(٣٨) انظر الجانب النظرى والتطبيقى على السواء فى الفصل الخامس .

(٣٩) عرض لهذه المشكلة د. سعيد علوش بصدد حديثه عن الأدب المقارن . وقد وضع جدولا مطولا للاقتباسات الواردة فى بعض المؤلفات دون أن يحيل أصحابها على المصادر . مكونات الأدب المقارن فى العالم العربى . الشركة العالمية للكتاب . ط ١ . ١٩٨٧ من ص : ٦٠١ إلى ص ٦١٥ .

(٤٠) ومن هؤلاء أيضاً صاحب الرسالة المعنونة بـ : « النقد الروائى فى المغرب » ، « أقوضاض محمد » الذى دعا فى نهاية بحثه إلى عدم ملاحقة الغرب فى ميدان البحث العلمى فى المناهج ؛ وهذا معناه الحفاظ على التخلف فى هذا الميدان . انظر رسالته للرقونة بخزانة كلية الآداب . فاس رقم ٣١٣ . ص : ٢٨٤ .

(٤١) لابد من الاستفادة هنا مما كتبه د. عبد الله العروى فى كتابه : **الإديولوجية العربية المعاصرة** تحت عنوان : « وعى الغرب ، ووعى الذات » . ترجمة

محمد عيتاني دار الحقيقة بيروت . ط ١ . ١٩٧٠ . من ص : ٥٩ إلى ص : ٧٦ .

(٤٢) يلاحظ القارىء أننا لم نهتم بالنقد الموضوعاتي ، وبالنقد الفني ، وذلك راجع إلى أن الموضوعاتية لا تمثل أصلاً منهجاً وإنما تركيبا بين مناهج مختلفة برغم اعتمادها على الفلسفة الظاهراتية . أما النقد الفني فقد اعتبرناه تمهيدا للنظرية البنائية في النقد .

(٤٣) Svend Erik Larsen : **Semiologie litteraire, essais sur la scene textuelle.** traduit du danois par Françoise Arndt. Odense University Press. 1984. p: 118.

(٤٤) والنموذج المُوضح -مأخُوذٌ عن بارت . Ibid

(٤٥) (3) F. de Saussure: **Cours de linguistique generale**, Payot, Paris 1982, P.33. أوضحنا هذا الجانب أيضا في مقدمة عملنا هذا .

(٤٦) F.de Saussure : Cours de linguistique génerale. Payot Paris 1982. p : 33.

(٤٧) يمكن الرجوع في هذا الميدان خاصة إلى كتاب شديد الأهمية لـ : Michel Fayol **Le recit et sa construction.** (une approche de pasychologie cognitive. Ed : de la chaux et Neisstle. 1985. pp : 45- 36 138.
وانظر خاصة الى الفصل الذي ترجمناه من هذا الكتاب وقدمنا له ، وذلك تحت عنوان : « علم النفس التجريبي وبنية النص الأدبي (استرجاع البنية القصصية) » . مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية العدد : ٣ . ١٩٨٨ . من ص ٢٤ إلى ص : ٣٨ .

(٤٨) مارسيلو داسكال : الاتجاهات السميولوجية المعاصرة . ترجمة حميد لحمداني ، محمد العمري ، عبد الرحمان طنكول ، محمد الولي ، مبارك حنون . دار افريقيا الشرق . ١٩٨٧ . ص : ٦٨ .

(٤٩) رونيه وليك ، وأستين وارين : « نظرية الأدب » المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ترجمة محيي الدين صبحي ١٨٧٢ . ص : ٨٩ ثم ص ١٧٩ .

(٥٠) انظر مقدمة كتابنا المذكور . منشورات عيون . ط : ١ . ١٩٨٦ . ص : ٧ وما بعدها .

(٥١) الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث . ج : ٢ دار الثقافة . البيضاء . انظر صفحات : ١١٧٢ ـ ١١٧٣ ـ ١١٧٤ .

(٥٢) المرجع السابق ص : ١١٧٥ .



وثائق

نصوص من النقد العربى الحديث

قرار النيابة
فى
كتاب الشعر الجاهلى

نصوص من النقد الغربى الحديث

كارل ياسبرز

مدخل إلى تأريخ الفلسفة
من وجهة نظر عالمية

قرار النيابة
في
كتاب الشعر الجاهلي

مطبعة الشباب
بشارع عبد العزيز بخلف جامع العظام

• الغلاف الأمامي للوثيقة

نحن محمد نور رئيس نيابة مصر

من حيث انه بتاريخ ٣٠ مايو سنه ١٩٢٦ تقدم بلاغ من الشيخ خليل حسنين الطالب بالقسم العالى بالازهر لسعادة النائب العمومى يتهم فيه الدكتور طه حسين الاستاذ بالجامعة المصرية بانه الف كتابا اسماه (فى الشعر الجاهلى) ونشره على الجمهور وفى هذا الكتاب طعن صريح في القرآن العظيم حيث نسب الخرافة والكذب لهذا الكتاب السماوى الكريم الى آخر ماذكره فى بلاغه

وبتاريخ ٥ يونيه سنة ١٩٢٦ ارسل فضيلة شيخ الجامع الازهر لسعادة النائب العمومى خطابا يبلغ له به تقريرا رفعه علماء الجامع الازهر عن كتاب الفه طه حسين المدرس بالجامعة المصرية اسماه « فى الشعر الجاهلى » كذب فيه القرآن صراحة وطعن فيه على النبى صلى الله عليه وسلم وعلى نسبه الشريف واهاج بذلك ثائره المتدينين واتى فيه بما يخل بالنظم العامه ويدعو الناس للفوضى وطلب اتخاذ الوسائل القانونيه الفعاله الناجمه ضد هذا الطعن على دين الدولة الرسمي وتقديمه للمحاكمة وقد ارفق بهذا البلاغ صورة من تقرير أصحاب الفضيلة العلماء الذى اشار اليه في كتابه وبتاريخ ١٤ سبتمبر سنة ١٩٢٦ تقدم الينا بلاغ آخر من حضرة عبد الحميد البنان افندي عضو مجلس النواب ذكر فيه ان الاستاذ طه حسين المدرس بالجامعه المصريه نشر ووزع وعرض للبيع فى المحافل والمحلات العمومية كتابا اسماه « فى الشعر الجاهلى » طعن وتعدي فيه على الدين الاسلامي وهو دين الدولة بعبارات صريحه وارده في كتابه سيبينه فى التحقيقات

وحيث انه نظراً لتغيب الدكتور طه حسين خارج القطر المصري

قد ارجانا التحقيق الى مابعد عودته فلما عاد بدأنا التحقيق بتاريخ ١٩ اكتوبر سنة ١٩٢٦ فاخذنا اقوال المبلغين جملة بالكيفية المذكورة بمحضر التحقيق ثم استجوبنا المؤلف وبعد ذلك اخذنا في دراسة الموضوع بقدر ماسمحت لنا الحالة

وحيث قد اتضح من اقوال المبلغين انهم ينسبون للمؤلف انه طعن على الدين الاسلامي فى مواضع اربعة من كتابه :

الاول — ان المؤلف اهان الدين الاسلامى بتكذيب القرآن فى اخباره عن ابراهيم واسماعيل حيث ذكر في ص ٢٦ من كتابه « للتوراة ان تحدثنا عن ابراهيم واسماعيل وللقرآن ان يحدثنا عنهما ايضا ولكن ورود هذين الاسمين فى التوراة والقرآن لايكفى لاثبات وجودهما التاريخى فضلا عن اثبات هذه القصة التى تحدثنا بهجرة اسماعيل بن ابراهيم الى مكه ونشأة العرب المستعربة فيها ونحن مضطرون الى ان نرى فى هذه القصة نوعا من الحيلة فى اثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة وبين الاسلام واليهودية والقرآن والتوراه من جهة اخري الى آخر ماجاء في هذا الصدد

الثانى — ماتعرض له المؤلف فى شأن القراآت السبع المجمع عليها والثابتة لدى المسلمين جميعا وانه فى كلامه عنها يزعم عدم انزالها من عند الله وان هذه القراآت انما قرأتها العرب حسب ما استطاعت لا كما اوحى الله بها الى نبيه مع ان معاشر المسلمين يعتقدون ان كل هذه القراآت مرويه عن الله تعالى على لسان النبي صلى الله عليه وسلم

الثالث — ينسبون للمؤلف انه طعن فى كتابه على النبى صلى الله عليه وسلم طعنا فاحشا من حيث نسبة فقال فى ص ٧٢ من كتابه « ونوع آخر من تأثير الدين في انتحال الشعر واضافته الى الجاهليين وهو مايتصل

— ٣ —

بتعظيم شأن النبي من ناحية اسرته ونسبه فى قريش فـلامر ماااقتنع الناس بان النبي يجب أن يكون صفوف بنى هاشم وان يكون بنو هاشم صفوة بنى عبد مناف وان يكون بنو عبد مناف صفوة بني قصي وان تكون قصي صفوة قريش وقريش صفوة مضر ومضر صفوة عدنان وعدنان صفوة العرب والعرب صفوه الانسانية كلها » وقالوا ان تعدي المؤلف بالتعريض بنسب النبي صلي الله عليه وسلم والتحقير من قدره تعد على الدين وجرم عظيم يسيء المسلمين والاسلام فهو قد اجترأ على امراذ لم يسبقه اليه كافر ولامشرك

الرابع — ان الاستاذ المؤلف انكر ان للاسلام اوليه في بلاد العرب وانه دين ابراهيم اذ يقول فى ص ٨٠ أما المسلمون فقد ارادوا ان يثبتوا ان للاسلام اوليه فى بلاد العرب كانت قبل ان يبعث النبي وان خلاصة الدين الاسلامي وصفوته هي خلاصة الدين الحق الذى أوحاه الله الى الانبياء من قبل — الى أن قال فى ص ٨١ وشاعت في العرب اثناء ظهور الاسلام وبعده فكرة ان الاسلام يجد دين ابراهيم ومن هنا اخذوا يعتقدون ان دين ابراهيم هذا قد كان دين العرب فى عصر من العصور ثم اعرضت عنه لما اضلها به المضلون وانصرفت الي عباده الاوثان الى آخر ماذكره فى هذا الموضوع

ومن حيث ان العبارات التى يقول المبلغون ان فيها طعنا على الدين الاسلامي انما جاءت في كتاب فى سياق الكلام على موضوعات كلهـا متعلقة بالغرض الذى الف من أجله فلاجل الفصل فى هذه الشكوي لا يجوز انتزاع تلك العبارات من موضعها والنظر اليها منفصلة وانما الواجب توصلا الى تقديرها تقدير صحيحا بحثها حيث هي فى موضعها من الكتاب ومناقشتها في السياق الذي وردت فيه وبذلك يمكن الوقوف على قصد المؤلف منها وتقدير مسؤليته تقديراً صحيحا

— ٤ —

عن الامر الاول

من حيث أن اهم مايلفت النظر ويستحق البحث فى كتاب الشعر الجاهلى من حيث علاقته بموضوع هذه الشكوى انما هو ماتناوله المؤلف بالبحث فى الفصل الرابع تحت عنوان الشعر الجاهلى واللغة من ص ٢٤ الى ص ٣٠

ومن حيث أن المؤلف بعد ان تكلم فى الفصل الثالث من كتابه على على ان الشعر المقال بانه جاهلي لا يمثل الحياة الدينية والعقلية للعرب الجاهليين واراد فى الفصل الرابع أن يقدم ابلغ مالديه من الادلة علي عدم التسليم بصحة الكثرة المطلقة من الشعر الجاهلي فقال ان هـذا الشعر بعيد كل البعد عن ان يمثل اللغة العربية في العصر الذى يزعم الرواة انه قيل فيه

وحيث ان المؤلف أراد أن يدلل على صحة هذه النظرية فرأى بحق من الواجب عليه أن يبدأ بتعرف اللغة الجاهلية فقال « ولنجتهد فى تعرف اللغة الجاهلية هذه ما هى أو ماذا كانت فى العصر الذي يزعم الرواة ان شعرهم الجاهلى هذا قد قيل فيـه » وقد أخذ فى بحث هـذا الامر فقال ان الرأى الذي اتفق عليه الرواة أو كادوا يتفقون عليه هو ان العرب ينقسمون الى قسمين قحطانيه منازلهم الاولى فى اليمن، وعدنانيه منازلهم الاولى فى الحجاز، وهم متفقون على ان القحطانيه عرب منذ خلقهم الله فطروا على العربية فهم العاربه وعلى ان العدنانيه قد اكتسبوا العربية اكتسابا كانوا يتكلمون لغة أخري هى العبرانيه أو الكلدانيه ثم تعلموا لغة العرب العاربة فمحت لغتهم الاولى من صدورهم وثبتت فيها هذه اللغة الثانية المستعارة وهم متفقون على ان هذه العدنانية المستعربة انمـا يتصل نسبها باسماعيل بن ابراهيم وهم يروون حديثا يتخذونه أساسا لكل هذه النظرية خلاصته ان أول من تكلم بالعربية

— ٥ —

ونسي لغة أبيه اسماعيل بن ابراهيم وبعـد أن فرغ من تقرير ما اتفق عليـه الرواه فى هذه النقطة قال : ان الرواة يتفقون أيضا على شيء آخر وهو ان هناك خلافا قويا بين لغة حمير وبين لغة عدناق مستندا على ماروى عن أبي عمرو بن العلاء من أنه كان يقول « ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا » وعلى ان البحث الحديث قدأثبت خلافا جوهريا بين اللغة التى كان يصطنعها الناس في جنوب البلاد العربية واللغة التى كانوا يصطنعونها فى شمال هـذه البلاد وأشار الى وجود نقوش ونصوص تثبت هذا الخلاف فى اللفظ وفى قواعدالنحو والتصريف، بعد ذلك حاول المؤلف حل هذه المسئلة بسؤال انكاري فقال اذا كان أبناء اسماعيل قد تعلموا العربية من العرب العاربة فكيف بعد ما بين اللغتين لغة العرب العاربة ولغة العرب المستعربة؛ ثم قال انه واضح جـداً لمن له المـام بالبحث التاريخي عامة ويدرس الأقاصيص والاسـاطير خاصة ان هـذه النظرية متكلفة مصطنعة فى عصور متأخرة دعت اليها حاجة دينيه أو اقتصاديه أوسياسيه

ثم قال بعـد ذلك : للتوراة ان تحدثنا عن ابراهيم واسماعيل وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضـا ولـكن ورود هـذين الاسمين فى التوراة والقرآن لايكـفى لاثبات وجودهما التاريخى فضلا عن اثبات هذهالقصة التى تحدث بهجرة اسماعيل بن ابراهيم الى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها — وظاهر من ايراد المؤلف هذه العبارة انه أراد أن يعطى دليله شيئاً من القوة بطريقة التشـكك في وجود ابراهيم واسماعيل التاريخى وهو يرمي بهذا الى القول انه ما دام اسماعيل وهو الاصل فى نظرية العرب العاربة والعرب المستعربة مشكوكاًفى وجوده التاريخي فمن باب أولى ما ترتب على وجوده مما يرويه الرواه

– ٦ –

أراد المؤلف أن يوم بأن لرأيه أساسا فقال « ونحن مضطرون الى أن نري في هذه القصة نوعا من الحيلة في اثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة وبين الاسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى ثم أخذ يبسط الاسباب التى يظن انها تبرر هذه الحيلة الى أن قال . أمر هذه القصة اذن واضح فهي حديثة العهد ظهرت قبيل الاسلام واستغلها الاسلام لسبب ديني وسياسي أيضا واذن فيستطيع التاريخ الأدبي واللغوي أن لا يحفل بها عند ما يريد أن يتعرف أصل اللغة العربية الفصحي واذن فنستطيع أن نقول ان الصلة بين اللغة العربية الفصحى التى كانت تتكلمها العدنانيه واللغة التى كانت تتكلمها القحطانيه في اليمن انما هى كالصلة بين اللغة العربيه وأي لغة أخرى من اللغات الساميه المعروفه وان قصة العاربة والمستعربه وتعلم اسماعيل العربية من جرهم كل ذلك أحاديث أساطير لا خطر له ولا غناء فيه

وهنا يجب أن نلاحظ على الدكتور مؤلف الكتاب (١) انه خرج من بحثه هذا عاجزا كل العجز عن أن يصل الى غرضه الذى عقد هذا الفصل من أجله : وبيان ذلك انه وضع في أول الفصل سؤالا وحاول الاجابة عليه وجواب هذا السؤال في الواقع هو الاساس الذي يجب أن يرتكز عليه في التدليل على صحة رأيه هو يريد أن يدلل على ان الشعر الجاهلي بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية في العصر الذي يزعم الرواة انه قيل فيه وبديهي انه للوصول الي هذا الغرض يتعين على الباحث تحضير ثلاثة أمور (١) الشعر الذي يريد أن يبرهن على انه منسوب بغير حق للجاهلية (٢) الوقت الذي يزعم الرواة انه قيل فيه (٣) اللغة التى كانت موجودة فعلا في الوقت المذكور وبعد أن تتهيأ له هذه المواد يجري عملية المقارنة

— ٧ —

فيوضح الاختلافات الجوهرية بين لغه الشعر وبين لغـة الزمن الذى روى انه قيل فيـه ويستخرج بهـذه الطريقة الدليل على صحه ما يدعيه — لهذا تتضح أهمية السؤال الذي وضعه بقوله « لنجتهـد فى تعرف اللغة الجاهلية هذه ماهي أو ما اذا كانت في العصر الذى يزعم لرواة أن شـعرهم الجاهلى هذا قد قيل فيه؟ » وتتضح أيضا أهمية الاجابة عليه

ولكن الاستاذ المؤلف وضع السؤال وحاول الاجابة عليه وتطرق في بحثه الى الكلام على مسائل فى غاية الخطورة صدم بها الامة الاسلامية فى أعز ما لديها من الشعور ولوث نفسه بما تناوله من البحث فى هـذا السبيل بغـير فائدة ولم يوفق الى الاجابة بل قد خرج من البحث بغـير جواب اللهم الا قوله : ان الصلة بين اللغة العدنانيه وبين اللغة القحطانيه انمـا هى كالصلة بين اللغة العربيه وأي لغة اخرى من اللغات السامية المعروفة وبديهى ان ما وصل اليه ليس جوابا على السؤال الذى وضعه وقد نوقش فى التحقيق فى هده المسئله فلم يستطع رد هذا الاعتراض ولا يمكن الاقتناع بما ذكره في التحقيق من انه كتب الكتاب للاخصائيين من المستشرقين بنوع خاص وان تعريف هاتين اللغتين عند الاخصائيين واضح لا يحتاج الى أن يذكر لان قوله هذا عجز عن الجواب كما ان قوله ان اللغة الجاهلية فى رأيه ورأي القدماء والمسـتشرقين لغتان متباينتان لا يمكن أن يكون جوابا على السـؤال الذي وضعه لأن غرضـه من السؤال واضح فى كتابه اذ قال « ولنجتهد فى تعرف اللغة الجاهليه هـذه ما هي » وقد كان قرر قبيل ذلك « فنحن اذا ذكرنا اللغة العربيه نريد بها معناها الدقيق المحدود الذى نجـده في المعاجم حين نبحث فيها عن لفظ اللغة ما معناه نريد بها الالفاظ من حيث

هى ألفاظ تدل على معانيها تستعمل حقيقة مرة ومجازا مرة أخرى وتتطور تطورا ملائما لمقتضيات الحياة التي يحياها أصحاب هذه اللغه فبعد أن حدد هو بنفسه معنى اللغة الذى يريده فلا يمكن أن يقبل منه ما أجاب به من أن مراده ان اللغة لغتان بدون أن يتعرف واحد منهما . فالمؤلف اذن في واحدة من اثنتين إما أن يكون عاجزا وإما أن يكون سىء النية قد جعل هذا البحث ستارا ليصل بواسطته الى الكلام فى تلك المسائل الخطيرة التى تكلم عنها في هذا الفصل وسنتكلم فيما بعد عن هذه النقطة عند الكلام على القصد الجنائى

(٢) أنه استدل على عدم صحة النظرية التى رواها الرواة تقسيم العرب الى عاربة ومستعربة وتعلم اسماعيل العربية من جرهم باعتراض وضعه في صيغة سؤال انكاري إذا كان أبناء اسماعيل قد تعلموا العربية من أولئك العرب الذين نسميهم العاربة فكيف بعد مابين اللغة التى كانت يصطنعها العرب العاربة واللغة التى كان يصطنعها العرب المستعربة يريد المؤلف بهذا أن يقول لو كانت نظرية تعلم اسماعيل وأولاده العربية من جرهم صحيحة لوجب أن تكون لغة المتعلم كلغة المعلم وهذا الاعتراض وجيه فى ذاته ولكنه لا يفيد المؤلف في التدليل على صحة رأيه لانه نسي امرا هاما لا يجوز غض النظر عنه . هو يشير الى الاختلافات التي بين لغة حمير ولغة عدنان وهو يقصد بلغة عدنان التى كانت موجودة وقت نزول القرآن لأنه يري من الاحتياط العلمى أن يقرر أن اقدم نص عربى للغه العدنانية هو القرآن وهو يعلم أن حمير آخر دول العرب القحطانية وقد مضى من وقت وجود اسماعيل الى وقت وجود حمير زمن طويل جدا أي أنه قد انقضى من الوقت الذي

- ٩ -

يروى أن اسماعيل تعلم فيه اللغة العربية من جرهم الى الوقت الذى اختاره المؤلف للمقارنة بين اللغتين زمن يتعذر تحديده ولكنه على كل حال زمن طويل جدا لا يقل عن عشرين قرنا فهل يريد المؤلف مع هذا أن يتخذ الاختلافات التى بين اللغتين دليلا على عدم صحة نظرية الرواة غير حاسب حسابا للتطور الواجب حصوله فى اللغة بسبب مضي هذا الزمن الطويل وما يستدعيه العصور توالى من تتابع الحوادث واختلاف الظروف أن الاستاذ تداخطأ في استنتاجه بغير شك ونستطيع إذن أن نقول أن استنتاجه لا يصلح دليلا على فساد نظرية الرواة التى يريد أن يهدمها وأنه إذا ماثبت وجود اختلاف مها كان مداه بين اللغتين فان هذا لا ينفي صحة الرواية التى يرويها الرواه من حيث تعلم اسماعيل العربية من جرهم ولا يضيرها أن الاستاذ المؤلف ينكرها بغير دليل لان طريقة الانكار والتشكك بغير دليل طريقة سهلة جدا في متناول كل انسان عالما كان أو جاهلا

على أننا نلاحظ أيضا على المؤلف أنه لم يكن دقيقا فى بحثه وهو ذلك الرجل لذي يتشدد كل التشدد فى التمسك بطرق البحث الحديثة ذلك أنه ارتكن على اثبات الخلاف بين اللغتين على امرين الاول ماالروى عن أبي عمرو ابن العلاء من أنه كان يقول « مالسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا» والثاني قوله • ولدينا الآن نقوش ونصوص تمكننا من اثبات هذا الخلاف فى اللفظ وفي قواعد النحو والتصريف ايضا»

اما عن الدليل الاول فان مارواه ابو عبد الله بن سلام الجمحي مؤلف طبقات الشعراء عن ابي عمرو بن العلاء نصه (مالسان حمير واقاصى اليمن بلساننا ولا عربيتهم بعربيتنا) وقد يكون للمؤلف مأرب من وراء تغيير هذا

النص على أن الذى نريد أن نلاحظه هو أن ابن سلام ذكر قبيل هذه الرواية في الصفحة نفسها ما يأتى. وأخبرني يونس من أبي عمر قال (العرب كلها ولد اسماعيل الاحمير وبقايا جرهم) راجع ص ٨ من كتاب طبقات الشعراء طبع مطبعة السعادة، فواجب على المؤلف إذن وقد اعتمد صحة العبارة الاولى أن يسلم أيضا بصحة العبارة الثانية لان الراوي واحد والمروي عنه واحد وتكون نتيجة ذلك أنه فسر مااعتمد عليه من اقوال ابى عمر بن العلاء بغير ماأراده بل فسره بعكس ماأراده ويتعين اسقاط هذا الدليل

واما عن الدليل الثانى فان المؤلف لم يتكلم عنه باكثر من قوله ولدينا الآن نقوش ونصوص تمكننا من اثبات هذا الخلاف . . فاردنا عند استجوابه أن نستوضحه ما اجمل فعجز وليس أدل على هذا العجز من أن نذكر هنا مادار في التحقيق من المناقشة بشأن هذه المسألة

س ـ هل يمكن لحضرتكم الآن تعريف اللغة الجاهلية الفصحى وعلى لغة حمير وبيان الفرق بين لغة حمير ولغة عدنان ومدى هذا الفرق وذكر بعض امثلة تساعدنا على فهم ذلك؟

ج ـ قلت أن اللغة الجاهلية في رأيي ورأى القدماء والمستشرقين لغتان متباينتان على الاقل أولاهما لغة حمير وهذه اللغة قد درست الان ووضعت لها قواعد النحو والصرف والمعاجم ولم يكن شيء من هذا معروفا قبل الاستكشافات الحديثة وهي كما قلت مخالفة للغة العربية الفصحي التى سألتكم عنها مخالفة جوهرية في اللفظ والنحو وقواعد الصرف وهي الى اللغة الحبشية القديمة اقرب منها الى اللغة العربية الفصحي وليس من شك فى أن الصلة بينها وبين لغة القرآن والشعر كالصلة بين السريانية وبين هذه اللغة القرآنية

فأما ايراد النصوص والامثلة فيحتاج الى ذاكرة لم يهبها الله لى ولا بد من الرجوع الى الكتب المدونة في هذه اللغة

س ـ هل يمكن لحضرتكم أن تبينوا لنا هذه المراجع أو تقدموها لنا؟

ج ـ أنا لا أقدم شيئا

س ـ هل يمكن لحضرتكم أن تبينوا الى أى وقت كانت موجودة اللغة الحميرية ومبدأ وجودها أن أمكن ؟

ج ـ مبدأ وجودها ليس من السهل تحديده ولكن لا شك في أنها كانت معروفة تكتب قبل القرن الاول للمسيح وظلت تتكلم الى مابعد الاسلام ولكن ظهور الاسلام وسيادة اللغة القرشية قد محى هذه اللغة شيئا فشيئا كما محى غيرها من اللغات المختلفة في البلاد العربية وغير العربية وأقر مكانها لغة القرآن

س ـ هل يمكن لحضرتكم أيضا أن تذكروا لنا مبدأ اللغة المدنانية ولو بوجه التقريب

ج ـ ليس من السهل معرفة مبدأ اللغة المدنانية وكل مايمكن أن يقال بطريقة علمية هو أن لدينا نقوشا قليلة جدا يرجع عهدها الى القرن الرابع للميلاد وهذه النقوش قريبة من اللغه المدنانية ولكن المستشرقين يرون أنها لهجة بنطية وإذن فقد يكون من احتياط العلم أن نرى أن اقدم نص عربي يمكن الاعتماد عليه من الوجهة العلمية الى الآن انما هو القرآن حتى نستكشف نقوشا اظهر وأكثر مما لدينا

س ـ هل تعتقدون حضرتكم أن اللغة سواء كانت اللغة الحميرية أو اللغة المدنانيه كانت باقية على حالها من وقت نشأتها او حصل فيها تغيير

بسبب تمادى الزمن والاختلاط

ج - ما أظن ان لغة من اللغات تستطيع أن تبقى قرونا دون أن تتطور ويحصل فيها التغيير الكثير ونحن مع هذا لا نريد أن ننفى وجود اختلاف بين اللغتين ولا نقصد ان نعيب على المؤلف جهله بهذه الامور فانها فى الحقيقه لازالت من المجاهل وما وصل اليه المستشرقون من الاستكشافات لا ينير الطريق وانما الذى نريد أن نسجله عليه هو انه بنى أحكامه على أساس لازال مجهولا اذ أنه يقرر بجرأة فى آخر الفصل الذى تتكلم بشأنه « والنتيجة لهذا البحث كله تردنا الى الموضوع الذى ابتدأنا به منذ حين وهو أن هذا الشعر الذى يسمونه الجاهلى لا يمثل اللغة الجاهلية ولا يمكن أن يكون صحيحا ذلك لاننا نجد بين هؤلاء الشعراء الذين يضيفون اليهم شيئا كثيرا من الشعر الجاهلى قوما ينتسبون الى عرب اليمن الى هذه القحطانية العاربه التى كانت تتكلم لغة غير لغة القرآن والتى كان يقول عنها ابو عمرو بن العلاء ان لغتنا مخالفة للغة العرب والتى أثبت البحث الحديث انها لغة أخرى غير اللغة العربية - فمتى قال ابو عمرو بن العلاء انها لغة مخالفة للغة العرب لقد أشرنا الى التغيير الذى أحدثه المؤلف فيما روى عن أبى عمرو حيث حذف من روايته « ولا عربيتهم بعربيتنا » ووضع محلها « ولا لغتهم بلغتنا » وقلنا قد يكون للمؤلف مآرب من وراء هذا التغيير فهذا هو مأربه ان الاستاذ حرف فى الرواية عمدا ليصل الى تقرير هذه النتيجة - ويقول المؤلف أيضا والتى أثبت البحث الحديث ان لها لغة أخرى غير اللغة العربية » وقد أبنا فيما سلف انه عجز فى هذه المسألة عن اثبات ما يدعيه - ومن الغريب انه عند ما بدأ البحث اكتفى بأن قال ولدينا الآن نقوش ونصوص تمكننا من

اثبات هذا الخلاف فى اللفظ وفى قواعد النحو والتصريف أيضاً ولكنه انتهى بأن قرر بأن البحث الحديث أثبت ان لها لغة أخرى غير اللغة العربية !!!

قرر الاستاذ فى التحقيق انه لا شك فى ان اللغة الحميرية ظلت تتكلم الى ما بعد الاسلام فان كانت هذه اللغة هى لغة أخرى غير اللغة العربية كما يوهم انه انتهى به بحثه فهل له أن يفهمنا كيف استطاع عرب اليمن فهم القرآن وحفظه وتلاوته ؟

نحن نسلم بأنه لابد من جود اختلافات بين لغة حمير وبين لغة عدنان بل ونقول انه لابد من وجود شىء من الاختلافات بين بعض القبائل وبين البعض الآخر ممن يتكلمون لغة واحدة من اللغتين المذكورتين ولكنها على كل حال اختلافات لا تخرجها عن العربية وهذه الاختلافات هى التى قصدها ابو عمرو بن العلاء بقوله « ما لسان حمير بلساننا » والمؤلف لا يستطيع أن ينكر الاختلاط الذى لابد منه بين القبائل المختلفة خصوصاً فى امة متنقلة بطبيعها كالامة العربية ولابد لها جميعها من لغة عامة تتفاهم بها هى اللغة الادبية وقد أشار هو بنفسه اليها فى ص ١٧ من كتابه حيث قال عن القرآن « ولكنه كان كتابا عربيا لغته هى اللغة العربية الادبية التى كان يصطنعها الناس فى عصره اى فى العصر الجاهلى » وهذه اللغة الادبية هى لغة الكتابة ولغة الشعر والمؤلف نفسه عندما تكلم فى الفصل الخامس عشر عن الشعر الجاهلى واللهجات بحث فى الصحف ٣٥ ـ ٣٦ ـ ٣٧ بحثاً يؤيد هذا المعنى وان كان يدعى بغير دليل ان الاسلام قد فرض على العرب جميعاً لغة عامة واحدة هى لغة قريش مع انه سبق ان ذكر فى

صحيفة ١٧ ان لغة القرآن هى اللغه العربية الادبية التى كان يصطنعها الناس فى عصره أى فى العصر الجاهلى فلم لا تكون لهـذه اللغه الادبيه السيادة العامة من قبل نزول القرآن بزمن طويل وكيف يستطيع هو هذا التحديد وعلام يستند ؟ يتضح مما تقدم أن عدم ظهور خلاف فى اللغه لا يدل فى ذاته حتما على عدم صحه الشعر ونحن لا نريد بما قدمنا أن نتولى الدفاع عن صحة الشعر الجاهلى ذ ان هذه المسألة ليست حديث العهد ابتدعها المؤلف وانما هى مسألة قديمة قررها أهل الفن والشعر كما قال ابن سلام صناعة وثقافة يعرفهـا أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات وهو يحتاج فى تمييزه إلى خبير كاللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا ورن دون المعاينة ممن يبصره ـ ولـكن الذى نريد أن نشير اليه انما هو الخطأ الذى اعتاد أن يرتكبه المؤلف فى ابحاثه حيث يبدأ بافتراض يتخيله ثم ينتهي بأن يرتب عليه قواعد كأنها حقائق ثابتة كما فعل فى امر الاختلافات بين لغة حمير وبين لغة عدنان ثم في مسألة ابراهيم واسماعيل وهجرتهما الي مكة وبناء الكعبة اذ بدأ فيها باظهـار الشك ثم انتهى باليقين بدأ بقوله للتوراه أن تحـدثنا عن ابراهيم واسماعيل وللقرآن أن يحـدثنا عنهما ايضاً ولـكن ورود هـذين الاسمين فى التوراة والقرآن لا يكفى لاثبات وجودهما التاريخى فضلا عن اثبات هـذه القصة التى تحدثنا بهجرة اسماعل بن ابراهيم الى مكة ونشأة العرب المستعر. فيها الى هنا أظهر الشك لعدم قيام الدليل التاريخي في نظره كما تتطلبه الطرق الحـديثة ثم انتهي بأن قرر فى كثير من الصراحة : أمر هذه القصه اذن واضح فهى حديثة العهد ظهرت قبل الاسلام واستغلها الاسلام لسبب ديني الخ فما هو الدليل الذى انتقل به من الشك الى اليقين ؟

- ١٥ -

هل دليله هو قوله نحن مضطرون الى أن نرى في هذه القصة نوعا من الحيلة في اثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة و بين الاسلام واليهوديه والقرآن والتوراة من جهة أخرى ؟ وان أقدم عصر يمكن أن تكون قد نشأت فيه هذه الفكرة انما هو هذا العصر الذي أخذ اليهود يستوطنون فيه شمال البلاد العربية ويبثون فيه المستعمرات الخ ـ وان ظهور الاسلام وماكان من الخصومة المنيفة بينه و بين وثنية العرب من غير أهل الكتاب قد اقتضى أن تثبت الصلة بين الدين الجديد وبين ديانتي النصاري واليهود وانه مع ثبوت الصلة الدينية يحسن ان نؤيدها صلة مادية الخ

اذا كان الاستاذ المؤلف يري ان ظهور الاسلام قد اقتضى أن تثبت الصلة بينه وبين ديانتي اليهود والنصاري وان القرابة المادية الملفقه بين العرب وبين اليهود لازمة لاثبات الصلة بين الاسلام وبين اليهودية فاستغلها لهذا الغرض فهل له أن يبين السبب في عدم اهتمامه ايضا بمثل هذه الحيلة لتوثيق الصلة بين الاسلام وبين النصرانية ؟ ـ وهل عدم اهتمامه هذا معناه عجزه او استهانته بأمر النصرانية ؟ ـ وهل من يريد توثيق الصله مع اليهود بأي ثمن حتى باستغلال التلفيق هو الذي يقول عنهم في القرآن :

« لتجدنّ أشد الناس عداوة للذين آمنوا اليهود والذين أشركوا »

ان الاستاذ ليعجز حقا عن تقديم هذا البيان اذ أن كل ماذكره في هذه المسألة انما هو خيال في خيال وكل ما استند عليه من الادلة هو (١) فليس يمدان يكون (٢) فما الذى يمنع

(٣) ونحن نعتقد (٤) واذن فليس مايمنع قريشا من أن تقبل هذه الاسطورة

(٥) اذن فنستطيع ان نقول !!!

فالاستاذ المؤلف في بحثه اذا رأي انكارشيء يقول لادليل عليه من الادلة التي تتطلبها الطرق الحديثة للبحث حسب الخطه التي رسمها في منهج البحث واذارأى تقرير امر لا يدلل عليه بنير الادلة التي أحصيناها له وكفي بقوله حجة

سئل الاستاذ في التحقيق عن اصل هـذه المسألة (اى تلفيق القصة) وهل وهي من استنتاجه او نقلهـا فقال : فرض فرضته أنا دون أن اطلع عليه في كتاب آخر وقد أخبرت بعد ان ظهر الكتاب ان شيئا مثل هـذا الفرض يوجد في بعض كتب المبشرين ولكن لم افكر فيه حتى بعد ظهور كتابي — على انه سواء كان هذاالفرض من تخيله كما يقول اومن نقله عن ذلك المبشر الذى يستتر تحت اسم هـاشم العربي فانه كلام لايستند الى دليل ولاقيمة له على اننـا نلاحظ ان ذلك المبشر مع ماهو ظاهر من مقاله من غرض الطعن على الاسلام كان في عبارته أظرف من مؤلف كتاب الشعر الجاهلي لانه لم يتعرض للشك في وجود ابراهيم واسماعيل بالذات وانمـا اكتفى بأن أنكر أن اسماعيل ابو العرب المدنانين وقال ان حقيقة الامر في قصة سماعيل انهـا دسيسة لفقها قدماء اليهود للعرب تزلفا اليهم الخ كما نلاحظ ايضا ان ذلك المبشر قد يكون له عذره في سلوك هذا السبيل لان وظيفته التبشير لدينه وهذا غرضه الذي يتكلم فيه ولـكن ماعدر الاستاذ المؤلف في طرق هذا الباب وما هي الضرورة التي الجأته الى أن يرى في هذه القصة نوعا من الحيلة الخ . . .

وان كان المتسـامـح يرى له بعض العذر في التشكك الذي أظهره اولا اعتمادا على عدم وجود الدليل التاريخي كما يقول فما الذى دعاه الى أن يقول

فى النهاية بعبارة تفيد الجزم امر هذه القصة اذن واضح فهي حديثة العهد ظهرت قبيل الاسلام واستغلها الاسلام لسبب دينى الخ مع اعترافه في التحقيق بأن المسألة فرض افترضه

يقول الاستاذ انه أن صح افتراضه فان القصة كانت شائعة بين العرب قبل الاسلام فلما جاء الاسلام استغلها وليس مايمنع أن يتخذها الله في القرآن وسيلة لاقامة الحجة على خصوم المسلمين كما اتخذ غيرها من القصص التى كانت معروفة وسيلة الى الاحتجاج أو إلى الهداية ـ وهاشم العربى يقول في مثل هذا : ولما ظهر محمد رأي المصلحة في اقرارها فأقرها وقال للعرب انه إنما يدعوهم الى ملة جدهم هذا الذي يعظمونه من غير أن يعرفوه فسبحان من أوجد هذا التوافق بين الخواطر . . .

ان الاستاذ المؤلف اخطأ فيما كتب واخطأ ايضاً فى تفسير ماكتب وهو في هذه النقطة قد تعرض بغير شك لنصوص القرآن ولتفسير نصوص القران ليس فى وسعه الهرب بادعائه البحث العلمى منفصلا عن الدين فليفسر لنا اذن قوله تعالى فى سورة النساء « انا أوحينا اليك كما اوحينا الى نوح والنبيين من بعده وأوحينا الى ابراهيم وا سماعيل واسحاق ويعقوب والاسباط وعيسى وايوب ويونس وهارون وسليمان الخ » وقوله فى سورة مريم « واذكر فى الكتاب ابراهيم انه كان صديقا نبيا » « واذكر في الكتاب اسماعيل انه صادق الوعد وكان رسولا نبيا » وفي سورة آل عمران « قل امنا بالله وما انزل علينا وما انزل على ابراهيم واسماعيل واسحاق ويعقوب والاسباط وما أوتى موسي وعيسى والنبيون من ربهم لا نفرق بين احد منهم ونحن له مسلمون » وغير ذلك من الآيات القرآنية الكثيرة التي ورد فيها ذكر ابراهيم

واسماعل لا على سبيل الامثال كما يدعي حضرته وهل عقل الاستاذ يسلم بأن الله سبحانه وتعالى يذكر فى كتابه ان ابراهيم نبي وان اسماعيل رسول نبي مع ان القصة ملفقة وماذا يقول حضرته فى موسى وعيسي وقد ذكرهما الله سبحانه وتعالى فى الآيه الاخيرة مع ابراهيم واسماعيل وقال فى حقهم جميعاً لانفرق به احد منهم هل يرى حضرته أن قصة موسي وعيسى من الاساطير ايضاً قد ذكرها الله وسيله للاحتجاج او للهداية كما فعل فى قصة ابراهيم واسماعيل مادامت الآية تقضى بأن لانفرق بين أحد منهم ، الحق أن المؤلف في هذه المسألة يتخبط تخبط الطائش ويكاديعترف بخطئه لان جوابه يشعر بهذا عندما سألناه في التحقيق عن السبب الذى دعاه اخيراً لان يقرر بطريقه تفيد الجزم بأن القصة حديثة العهد ظهرت قبيل الاسلام فقال ص ٣٧ من محضر التحقيق : هذه العبارة اذا كانت تفيد الجزم فهي انما تفيده ان صح الفرض الذى قامت عليه وربما كان فيها شيء من الغلو ولكنى اعتقد ان العلماء جميعا عندما يفترضون فروضاعلمية يبحثون لا نفسهم مثل هذا النحو من التعبير فالواقع أنهم مقتنعون فيما بينهم وبين أنفسهم بأن فروضهم راجحة

والذى نراه نحن ان موقف الاستاذ المؤلف هنا لايختلف عن موقف الاستاذ هوار حين يتكلم عن شعراء اميه بن أبى الصلت وقد وصف المؤلف نفسه هذا موقف في ص ٨٢ و٨٣ من كتابه بقوله : « مع انى من أشد الناس اعجابا بالاستاذ هوار وبطائفه من اصحابه المستشرقين وبما ينتهون اليه فيكثير من الاحيان من النتائج العلمية القيمة فى تاريخ الادب العربى وبالمناهج التى يتخذونها للبحث فانى لاأستطيع ان اقرأمثل هذاالفصل

دون ان أعجب كيف يتورط العلماء احيانا فى مواقف لا صلة بينها و بين العلم »

حقا ان الاستاذ المؤلف قد تورط في هذا الموقف الذى لا صلة بينه و بين العلم بغير ضرورة يقتضيها بحثه ولا فائدة رجوها لان النتيجة التى وصل اليها من بحثه وهى قوله « ان الصلة بين اللغة العدنانية وبين اللغة القحطانية كالصلة بين اللغة العربية وأى لغة أخري من اللغات السامية المعروفة وان قصة العاربة والمستعربة وتعلم اسماعيل العربية من جرهم كل ذلك حديث أساطير لاخطر له ولا غناء فيه » ماكانت تستدعى التشكك فى صحة اخبار القرآن عن ابراهيم واسماعيل وبنائهما الكعبة ثم الحكم بعدم صحة القصة وباستغلال الاسلام لها لسبب دينى

ونحن لا نفهم كيف اباح المؤلف لنفسه أن يخلط بين الدين و بين العلم وهو القائل بان الدين يجب أن يكون بمعزل عن هذا النوع من البحث لذى هو بطبيعته قابل للتغيير والنقض والشك والانكار (ص٢٢ من محضر التحقيق) وأننا حين نفصل بين العلم والدين نضع الكتب السماوية موضع التقديس ونعصمها من انكار المنكرين وطعن الطاعنين (ص٢٤ من محضر التحقيق) ولا ندرى لم يفعل غير ما يقول فى هذا الموضوع لقد سئل في التحقيق عن هذا فقال · أن الداعي أني أناقش طائفة من العلماء والآباء والقدماء والمحدثين وكلهم يقررون أن العرب المستعربة قد أخذوا لغتهم عن العرب العاربة بواسطة أبيهم اسماعيل بعد أن هاجروم جميعا يستدلون على آرائهم بنصوص من القرآن ومن الحديث فليس لى بد من ان أقول لهم أن هذه النصوص لا تلزمنى من الوجهة العلمية

أما الثابت من نصوص القرآن فقصة الهجرة وقصة بناء الكعبة وليس

فى القرآن نصوص يستدل بها على تقسيم العرب الى عاربة ومستعربة على أن اسماعيل أب العرب العدنانين ولا على تعلم اسماعيل العربية من جرهم ونص الآية التى ثبتت الهجرة (ربنا إنى اسكنت من ذريتى بواد غير ذى زرع عند بيتك المحرم ربنا ليقيموا الصلاة فاجعل افئدة من الناس تهوي اليهم وارزقهم من الثمرات لعلهم يشكرون) لا يفيد غير أسكان ذريه ابراهيم في وادى مكة أي أن اسماعيل هو جرهم صغيرا (كنص الحديث) الى هذا الوادى فنشأ فيه بين اهله وهم من العرب وتعلم هو وابناؤه لغة من نشأوا بينهم وهي العربية لان اللغة لا تولد مع الانسان وانما تكتسب اكتسابا وقد اندمجوا في العرب فصاروا منهم وهذا الاندماج لا يترتب عليه أن يكون لجميع العرب العدنانين من ذريته اذ الحكم بهدا يقتضى أن لا يكون مع اسماعيل أحد منهم حتي لا يوجد غير ذريته وهو مالم يقل به أحد ـ وياليت الاستاذ المؤلف حذا حذو ذلك المبشر هاشم العربي في هذه المسألة حيث قال . «ولا اسماعيل نفسه بأب للعرب المستعربة ولا تملك أحد من بنيه على أمة من الامم وانما قصارى أمرهم أنهم دخلوا وهم عدد قليل في قبائل العرب العديدة المجاورة لمنازلهم فاختلطوا بها وما كانوا منها الا كحصاة في فلاه » (تراجع ص ٣٥٦ من كتاب مقاله في الاسلام — ولو أن المؤلف فعل هذا لنجا من التورط فى هذا الموضوع أما مسألة بناء الكعبة فلم يفهم الحكمة في نفيها واعتبارها اسطورة من الاساطير اللهم الا اذا كان مراده ازالة كل أثر لابراهيم واسماعيل ولكن مامصلحة المؤلف في هذا ؟ الله اعلم بمراده

« عن الأمر الثانى »

من حيث أن المبلغين ينسبون الى المؤلف أنه يزعم « عدم انزال القرآن

السبع المجمع عليها والثابته لدي المسلمين جيما » ويقول أن هذه القراآت انما قرأتها العرب حسب ماستطاعت لا كما أوحى الله بها الي نبيه » مع أن معاشر المسلمين يعتقدون أن كل هذه القراآت مروية عن الله تعالي على لسان النبي صلى الله عليه وسلم وأن ماتجده فيها من أماله وفتح وادعام وفك ونقل كله منزل من عند الله تعالى واستدلوا على هذا بحديث النبى صلي الله علية وسلم « أقرأني جبريل على حرف فلم أزل استزيده ويزيدني حتى انتهي الى سبعة احرف » وعلى قوله صلعم لما تحاكم اليه سيدنا عمر بن الخطاب وهشام ابن حكيم بسبب ماظهر من الاختلاف بين قراءة كل منهما « هكذا انزلت أن هذا القرآن أنزل على سبعة احرف فاقرأوا ماتيسر منه » وقالوا أن الحديث وأن كان غير متواتر من حيث السند الا أنه متواتر من حيث المعنى

وحيث أنه يجب أن يلاحظ قبل الكلام على عبارة المؤلف أن حديث أنزل القرآن على سبعة أحرف قد ورد من رواية نحو عشرين من الصحابة لا بنصه ولكن بمعناه . وقد حصل اختلاف كثير في المراد بالاحرف السبعة فقال بعضهم أن المراد بالاحرف السبعة الاوجه التى يقع بها الاختلاف في القراءة (راجع كتاب البيان لطاهر بن صالح بن احمد الجزائرى طبع المنار (ص ٣٧ — ٣٨) وقال بعضهم أنها اوجه من المعانى المتفقة بالالفاظ المختلفة نحو أقبل وهلم تعال وعجل وأسرع وانظر وأخر وامهل ونحوه (راجع ص ٣٩ وما بعدها من الكتاب المذكور) وقال بعضهم أنها أمر وزجر وترغيب وترهيب وجدل وقصص ومثل (ص ٤٧) وقال بعضهم أنها سبع لغات متفرقة في القرآن لسبعة أحياء من قبائل العرب مختلفة الالسن (ص ٤٩) وقال بعضهم أن المراد بالسبعة الاحرف سبعة أوجه في أداء التلاوة وكيفية النطق

بالكلمات التى فيها من ادغام واظهار وتفخيم وترقيق وآماله وأشباع ومد وقصر وتشديد وتخفيف وتليين لان العرب كانت مختلفة اللغات في هذه الوجوه فيسر الله عليهم ليقرأ كل انسان بما يوافق لغته ويسهل على لسانه (ص ٥٩) وقال غيرهم خلاف ذلك

وقد قال الحافظ أبو حاتم بن حيان البستى . اختلف اهل العلم في معنى الاحرف السبعة على خمسة وثلاثين قولا (ص ٥٩و٦٠) وقال الشرف المرسي: الوجوه اكثرها متداخلة ولا ادرى مستندها ولا عمن نقلت الى أن قال وقد ظن كثير من العوام أن المراد بها القرآت السبع وهو جهل قبيح (ص ٦١) وقال بعضهم هذا الحديث من المشكل الذي لايدري معناه وقال اخر والمختار عندي أنه من المتشابه الذى لايدرى تأويله

ورأي أبي جعفر محمد بن جرير الطبري صاحب التفسير الشهير في معنى هذا الحديث أنه انزل بسبع لغات وينفى أن يكون المراد بالحديث القرآت لأنه قال فاما ماكان من اختلاف القراءة في رفع حرف وجره ونصبه وتسكين حرف وتحريكه ونقل حرف الى آخر مع اتفاق الصورة فمن معنى قول النبي صلى الله عليه وسلم (أمرت أن أقرأ القرآن على سبعة أحرف) بمعزل لأنه معلوم أنه لاحرف من حروف القرآن مما اختلفت القراءة فى قراءته بهذا المعني يوجب المراء به كفر الممارى به فى قول أحد من علماء الامة... (راجع الجزء الاول من تفسير القرآن للطبرى ص٢٣ طبع المطبعة الأميرية)

والمؤلف قد تعرض لهذه المسألة فى الفصل الخامس الذى عنونه « الشعر الجاهلى واللهجات » حيث تكلم على عدم ظهور اختلاف في اللهجة (يريد باللهجة هنا الاختلافات المحلية في اللغة الواحدة أومايسميه الفرنسيون

Dialecte) أو تباعد في اللغة أو تباين في مذهب الكلام مع أن لكل قبيلة لغتها ولهجتها ومذهبها في الكلام وهو يريد بذلك أن تدلل على أن الشعر الذي لم يظهر فيه أثر لهذه الاختلافات لم يصدر عن هذه النقطة قال إن القران الذي تلى بلغة واحدة ولهجة واحدة هي لغة قريش ولهجتها لم يكد يتناوله القراء من القبائل المختلفة حتى كثرت قراآته وتعددت اللهجات فيه وتباينت تباينا كثيرا جد القراء والعلماء المتأخرون في ضبطه وتحقيقه واقاموا له علما أو علوما خاصة وقد اشار بايضاح الى ما يريده من الاختلاف في القراآت فقال انما يشير الى اختلاف آخر يقبله العقل ويسيغه النقل وتقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التي لم تستطع أن تغير حناجرها والسنتها وشفاهها لتقرأ القرآن كما كان يتلوه النبي وعشيرته من قريش فقرأته كما كانت تتكلم فامالت حيث لم تكن تميل قريش ومدت حيث لم تكن تمد وقصرت حيث لم تكن تقصر وسكنت حيث لم تكن تسكن وأدغمت أو أخفت أو نقلت حيث لم تكن تدغم ولا تخفى ولا تنقل

فالمؤلف لم يتعرض لمسألة القراآت من حيث انها منزلة أو غير منزلة وانما قال كثرت القراآت وتعددت اللهجات وقال ان الخلاف الذى وقع في القراآت تقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التي لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهها فهو بهذا يصف الواقع وان صح رأي من قال ان المقصود بالأحرف السبعة هو القراآت السبع فان هذه الاختلافات التي كانت واقعة فعلا كانت طبعا هي السبب الذى دعى الى الترخيص للنبي صلى الله عليه وسلم بأن يقرىء كل قوم بلغتهم حيث قال صلى الله عليه وسلم (انه قد وسع لي أن أقرىء كل قوم بلغتهم) وقال أيضا (أتاني جبريل

فقال اقرأ القرآن على حرف واحد فقلت ان أمتي لا تستطيع ذلك حتى قال سبع مرات فقال لى اقرأ على سبعة أحرف الخ) وان لم يصح هذا الرأى فان نوع القراآت الذي عناه المؤلف إنما هو من نوع ما أشار اليه الطبرى بقوله انه بمعزل عن قول النبي صلى الله عليه وسلم (أمرت أن أقرأ القرآن على سبعة أحرف) لانه معلوم انه لاحرف من حروف القرآن مما اختلفت القراءة في قراءته بهذا المعني يوجب المراء به كفر المماري به في قول أحد من علماء الامة

ونحن نرى ان ماذكره المؤلف فى هذه المسألة هو بحث علمي لاتعارض بينه وبين الدين ولا اعتراض لنا عليه

« عن الامر الثالث »

من حيث ان حضرات المبلغين ينسبون للاستاذ المؤلف انه طعن فى كتابه على النبي صلى الله عليه وسلم طعنا فاحشا من حيث نسبه قال فى ص٧٢ من كتابه ونوع آخر من تأثير الدين فى انتحال الشعر واضافته الى الجاهليين وهو مايتصل بتعظيم شأن النبي من ناحية أسرته ونسبه فى قريش فلأمر ما اقتنع الناس بان النبي يجب أن يكون صفوة بنى هاشم وأن يكون بنو هاشم صفوة بنى عبد مناف وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بنى قصى وأن يكون قصى صفوة قريش وقريش صفوة مضر ومضر صفوة عدنان وعدنان صفوة العرب والعرب صفوة الانسانية كلها وقالوا ان تعدى المؤلف بالتعريض بنسب النبي صلى الله عليه و. لم والتحقير من قدره تعد على الدين وجرم عظيم يسىء المسلمين والاسلام فهو قد اجترأ على أمر اذ لم يسبقه اليه كافر ولا مشرك

— ٢٥ —

المؤلف أورد هـذه العبارة فى كلامه علي « الدين وانتحال الشعر » والأسباب التى يعتقد انها دعت المسلمين الى انتحال الشعر وانه كان يقصد بالانتحال في بعض الاطوار الى اثبات صحة النبوة وصدق النبي وكان هذا النوع موجها الى عامة الناس وقال بعد ذلك : والغرض من هـذا الانتحال على ما يرجح — انمـا هو ارضاء حاجات العامة الذين يريدون المعجزة فى كل شيء ولا يكرهون أن يقال لهم ان من دلائل صـدق النبى فى رسـالته انه كان منتظرا قبل أن يجيء بدهر طويل ثم وصـل الى ما يتعلق بتعظيم شأن النبى من ناحية أسرته ونسبه في قريش

ونحن لا نري اعتراضا على بحثه على هذا النحو من حيث هو وانمـا كل ما نلاحظه عليه انه تكلم فيما يختص بأسرة النبي صـلى الله عليه وسـلم واسمه في قريش بعبارة خالية من كل احترام بل بشكل تهكمى غير لائق وئلا يوجد في بحثه ما يدعوه لايراد العبارة على هذا النحو

« عن الأمر الرابع »

يقول حضرات المبلغين ان الاستاذ المؤلف أنكر أن للاسـلام أولية فى بلاد العرب وانه دين ابراهيم اذ يقول أما المسلمون فقد أرادوا أن يثبتوا ن للاسلام أولية فى بلاد العرب كانت قبل أن يبعث النبى وان خلاصة الدين الاسلامى وصفوته هى خلاصة الدين الحق الذى أوحاه الله الى الأنبياء من قبل الي أن قال وشاعت فى العرب اثناء ظهور الاسلام وبعده فكرة ان الاسلام يجدد دين ابراهيم ومن هنا أخـذوا يعتقدون ان دين ابراهيم هذا قد كان دين العرب في عصر من العصور ثم أعرضت عنه لمـا أضلها المضلون وانصرفت الى عبادة الأوثان الخ

وحيث ان كلام المؤلف هنا هو استمرار فى بحث بيان أسباب انتحال الشعر من حيث تأثير الدين على الانتحال ولا اعتراض على البحث من حيث هو وقد قرر المؤلف في التحقيق انه لم ينكر ان الاسلام دين ابراهيم ولا ان له أولية في العرب وان شأن ماذكره في هذه المسألة كشأن ماذكره في مسألة النسب : رأى القصاص اقتناع المسلمين بان للاسلام أولية وبانه دين ابراهم فاستغلوا هذا الاقتناع وأنشأوا حول هذه المسألة من الشعر والاخبار مثل ما أنشأوا حول مسأله النسب

ونحن لا نرى اعتراضا على أن يكون مراده بما كتب فى هذه المسألة هو ماذكره ولكننا نرى نه كان سيء التعبير جداً فى بعض عباراته كقوله : ولم يكن أحد قد احتكر ملة ابراهيم ولا زعم لنفسه الانفراد بتأويلها فقد أخذ المسلمون يردون الاسلام في خلاصته الي دين ابراهيم هذا الذى هو أقدم وأنقي من دين اليهود والنصاري كقوله وشاعت فى العرب اثناء ظهور الاسلام وبعده فكرة ان الاسلام يجدد دين ابراهيم ومن هنا أخذوا يعتقدون ان دين ابراهيم هذا قد كان دين العرب فى عصر من العصور . . . لان فى ايراد عباراته على هذا النحو ما يشعر بانه يقصد شيئا آخر بجانب هذا المراد خصوصا اذا قربنا بين هذه العبارات وبين ما سبق له ان ذكره بشأن تشككه في وجود ابراهيم وما يتعلق به

عن القانون

نصت المادة ١٢ من الأمر الملكى رقم ٤٢ لسنة ١٩٢٣ بوضع نظام دستورى للدولة المصرية على أن حرية الاعتقاد مطلقة

ونصت المادة ١٤ منه على أن حرية الرأى مكفولة ولكل انسان الاعراب عن فكره بالقول أو بالكتابة أو بالتصوير أو بغير ذلك فى حدود القانون

ونصت المادة ١٤٩ منه على أن الاسلام دين الدولة

فلكل انسان إذن حرية الاعتقاد بغير قيد ولا شرط وحرية الرأى في حدود القانون فله أن يعرب عن اعتقاده وفكره بالقول أو بالكتابة بشرط أن لايتجاوز حدود القانون

وقد نصت المادة ١٣٩ من قانون العقوبات الاهلى على عقاب كل تعد يقع باحدى طرق العلانية المنصوص عنها في المادتين ١٤٨ ، ١٥٠ ، على أحد الاديان التي تؤدى شعائرها علنا

وجريمة التعدي على الاديان المعاقب عليها بمقتضى المادة المذكورة تتكون بتوفر أربعة أركان .

الاولى — التعدي

الثاني ـ وقوع التعدي باحد طرق العلنية المبينة فى المادتين ١٤٨ ، ١٥٠ عقوبات

الثالث — وقوع التعدي على أحد الاديان التى تؤدي شعائرها علنا

الرابع — القصد الجنائى

« عن الركن الأول »

لم يذكر القانون بشأن هذا الركن في المادة الا لفظ « تعد » وهذا اللفظ عام يمكن فهم المراد منه بالرجوع الى نص المادة باللغة الفرنسية وقد عبر فيه عن التعدى بلفظ Outtage والقانون قد استعمل لفظ Outtage هذا فى المواد ١٥٥ و ١٥٩ و ١٦٠ عقوبات أيضا ولما ذكر معناها فى النص العربى للمواد المذكورة عبر فى المادة ١٥٥ بقوله « كل من انتهك حرمة » وفى المادتين

١٥٩ و ١٦٠ باهانة فيتضح من هذا ـ أن مراده بالتعدى في المادة ١٣٩ كل مساس بكرامة الدين أو انتهاك حرمته أو الحط من قدره أو الازدراء بـه لان الاهانة تشمل كل هذه المعانى بلا شك

وحيث أنه بالرجوع الى الوقائع التى ذكرها الدكتور طه حسين والتى تكلمنا عنها تفصيلا وتطبيقها على القانون يتضح أن كلامه الذي بحثناه تحت عنوان « الامر الأول » فيه تعد على الدين الاسلامى لانه انتهك حرمة هذا الدين بان نسب الى الاسلام أنه استغل قصة ملفقة هى قصة هجرة اسماعيل ابن ابراهيم الى مكة وبناء ابراهيم واسماعيل للكعبة واعتبار هـذه القصـة أسطورة وانها من تلفيق اليهود وانها حديثة العهد ظهرت قبيل الأسلام الى آخر ماذكرناه تفصيلا عند الكلام على الوقائع وهو بكلامـه هـذا يرمي الدين الاسلامى بأنه مضلل في امور هى عقائد في القرآن باعتبار انها حقائق لامرية فيها كما أن كلامه الذى بحثناه تحت عنوان « الامر الرابع » قداورده على صورة تشعر بأن يريد به اتمام فكرته بشأن ماذكر — أما كلامه بشـأن نسب النبي صلى الله عليه وسلم فهو أن لم يكن فيه طعن ظاهر الا أنه أورده بعبارة تهكميه تشف عن الحط من قدره — واما ماذكره بشأن القرآآت مما تكلمنا عنه في الامر الثانى فانه بحث برىء من الوجهة العلمية والدينية أيضا ولا شىء فيه يستوجب المؤاخذة لامن الوجهة الادبيه ولامن الوجهة القانونية

« عن الركن الثانى »

لا كلام فى هذا الركن لان الطعن السابق بيانه قدوقع بطريق العلنية إذ أنه ورد في كتاب الشعر الجاهلى الذى طبع ونشر وبيـع في المحـلات العمومية والمؤلف معترف بهذا

« عن الركن الثالث »

لا نزاع في هذا الركن أيضا لان التعدى وقع على الدين الاسلامي الذى تؤدى شعائره علنا وهو الدين الرسمى للدولة

« عن الركن الرابع »

هذا الركن هو الركن الادبى الذى يجب أن يتوفر في كل جريمة فيجب إذن لمعاقبة المؤلف أن يقوم الدليل على توفر القصد الجنائى لديه بعبارة أوضح يجب أن نثبت أنه انما أراد بما كتبه أن يتعدى على الدين الاسلامى فاذا لم يثبت هذا الركن فلا عقاب

أنكر المؤلف فى التحقيقات أنه يريد الطعن على الدين الاسلامي وقال أنه ذكر ماذكر فى سبيل البحث العلمى وخدمة العلم لا غير غير مقيد بشىء وقد اشار فى كتابه تفصيلا الى الطريق الذي رسمه للبحث ولا بد لنا هنا من أن نشير الى ماقرره المؤلف في التحقيق من أنه كمسلم لا يرتاب في وجود أبراهيم واسماعيل ومايتصل بهما مما جاء في القرآن ولكنه كعالم مضطر الي أن يذعن لمناهج البحث فلا يسلم بالوجود العلمى التاريخى لابراهيم واسماعيل فهو يجرد من نفسه شخصيتين وقد وجدنا المؤلف قد شرح نظريته هذه شرحا مستفيضا فى مقال نشره بجريدة السياسة الاسبوعية بالعدد نمرة ١٩ الصادر فى ١٧ يوليه سنة ٩٢٦ ص ٥ تحت عنوان العلم والدين وقد ذكر فيه بالنص : فكل امرىء منا يستطيع اذا فكر قليلا أن يجد فى نفسه شخصيتين ممتازتين احداهما عاقلة تبحث وتنقد وتحلل وتغير اليوم ماذهبت اليه أمس وتهدم اليوم ما بنته أمس والاخرى شاعرة تلذ وتألم وتفرح وتحزن وترضى وتغضب وترغب وترهب فى غير نقد ولا بحث ولا تحليل وكلتا

الشخصيتين متصلة بمزاجنا وتكويننا لا نستطيع أن نخلص من احداهما فما الذى يمنع أن تكون الشخصية الاولى عالمة باحثة ناقدة وأن تكون الشخصية الثانية مؤمنة مطمئنة طامحة الى المثل الأعلى

ولسنا نعترض على هذه النظرية بأكثر مما اعترض به هو على نفسه فى مقاله حيث ذكر بعد ذلك : ستقول وكيف يمكن أن نجمع المتناقضين ولست أحاول جوابا لهذا السؤال وانما أحولك على نفسك الخ ولا شك فى أن عدم محاولة الاجابة على هذا الاعتراض انما هو عجزه عن الجواب والمفهوم انه قد أورد هذا الاعتراض لانه يتوقعه حتى لا يوجه اليه

الحقيقة انه لا يمكن الجمع بين النقيضين في شخص واحد وفى وقت واحد بل لابد من أن تتجلى احدى الحالتين للاخرى وقد أشار المؤلف نفسه الى هذا في نفس المقال في سياق كلامه على الخلاف بين العلم والدين حيث قال بشأنهما : ليسا متفقين ولاسبيل الى أن يتفقا الا أن ينزل أحدهما لصاحبه عن شخصيته كلها

أما توزيع الاختصاص الذى أجراه الدكتور بجعله العلم من اختصاص القوة العاقلة والدين من اختصاص القوة الشاعرة فلسنا ندركه والذي نفهمه ان العقل هو الاساس في العلم وفي الدين معا واذا ما وجدنا العلم والدين يتنازعان فسبب ذلك انه ليس لدينا القدر الكافى من كل منهما — اننا نقرر هـذا بناء على ما نعرفه فى نفسنا أما الدكتور فقد تكون لديه القدرة علي ما نقول وليس ذلك على الله بعسير

نحن فى موضع البحث عن حقيقة نية المؤلف فسواء لدينا ان صحت نظرية تجريد شخصيين عالمة ومتدينة أولم تصح فاننا على الفرضين نرى انه

كتب ما كتب عن اعتقاد تام ولما قرأنا ما كتبه بامعان وجدناه منساقا فى كتابته بعامل قوى متسلط على نفسه وقد بينا حين بحثنا الوقائع كيف قاده بحثه الى ما كتب وهو وان كان قد أخطأ فما كتب الا ان الخطأ المصحوب باعتقاد الصواب شىء وتعمد الخطأ المصحوب بنية التعدى شىء آخر

وحيث انه مع ملاحظة ان اغلب ماكتبه المؤلف مما يمس موضوع الشكوى وهو ماقصرنا بحثناعليه انما هو تخيلات وافتراضات واستنتاجات لاتستند الى دليل على صحيح فانه كان يجب عليه ان يكون حريصافى جرأته على ماأقدم عليه مما تمس الدين الاسلامى الذى هودينه ودين الدولة التي هو من رجالها المسؤلين عن نوع من العمل فيها وان يلاحظ مركزه الخاص فى الوسط الذى يعمل فيه — صحيح انه كتب ماكتب عن اعتقاد بان بحثه العلمى يقتضيه ولكنه مع هذا كان مقدراً لمركزه تماما وهذا الشعور ظاهر من عبارات كثيرة فى كتابه منها قوله : وأكاد اثق بأن فريقا منهم سيلقونه ساخطين عليه بأون فريقاً آخر سيزورون عنه ازوراراولكنى على سخط اولئك وازورار هؤلاء اريد ان اذيع هذا البحث

ان للمؤلف فضلا لاينكر فى سلوكه طريق جديد للبحث حذافيه حذو العلماء من الغربيين ولكنه لشدة تأثير نفسه مما اخذ عنهم قد تورط فى بحثه حتى تخيل حقا ماليس بحق او مالا يزال فى حاجة الي اثبات انه حق — انه قد سلك طريقا مظلمة فكان يجب عليه أن يسير على مهل وان يحتاط فى سيره حتى لايضل ولكنه اقدم بغير احتياط فكانت النتيجة غير محمودة

— ٣٢ —

وحيث انه مما تقدم يتضح ان غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدى على الدين بل ان العبارات الماسة بالدين التي اوردها فى بعض المواضع من كتابه انما قد اوردها فى سبيل البحث العلمي مع اعتقاده ان بحثه يقتضيها

وحيث انه من ذلك يكون القصد الجنائي غير متوفر

« فلذلك »

تحفظ الاوراق اداريا — رئيس نيابة

القاهرة في ٣٠ مارس سنة ١٩٢٧ — مصر

اطلبوا

اعترافات مومس

و

النشوء والارتقاء

أو

مصير الانسانية ونشوء المدنية

و

معنى الزواج

من عموم المكاتب الشهيرة بمصر والجهات
ومن المكتبة المصرية لصاحبها حسنين حسنين بمصر

● الغلاف الخلفي للوثيقة

كارل ياسبرز

مدخل إلى تأريخ الفلسفة
من وجهة نظر عالمية*

ترجمه وقدم له : عبد الغفار مكاوى

- « تمهيـــد »

لا تُذكر فلسفة الوجود إلا ويُذكر معها كارل ياسبرز (١٨٨٣ - ١٩٦٩) ومعه مارتن هَيْدجَرْ بوجه خاص (١٨٨٩ - ١٩٧٦) ، على الرغم من الاختلافات العميقة بينهما . ولا يذكر ياسبرز إلا وتذكر معه كلمات صارت أشبه بعلامات الطريق إلى فلسفته ، وجرت على أقلام المثقفين وألسنتهم : الوجود الذاتى الحميم ؛ التواصل ؛ الشامل ؛ شفرات الوجود ؛ المواقف الحدِّية . . إلخ .

وإذا كان التعريف بفلسفة خصبة مؤثرة ، كانت ما وتزال رسالة روحية إلى الإنسان ، أمراً بالغ الصعوبة فى مثل هذا التمهيد القصير ، فسوف أحاول تقديم فكرة موجزة عنها وعن هـذا النصِّ المهم الذى كـان آخر مـا خطتـه يد الفيلسوف .

ولد كارل ياسبرزْ سنة ١٨٨٣ فى شمال ألمانيا فى مدينة أولدينبورج بالقرب من شاطىء بحر الشمال . ويبدو أن بيئة الشمال المفتوحة ، وبحره الممتدَّ بغير حدود ، قد أثرا على فكره وحياته ، وانعكسا على عقله حركةً لا نهائية ، وأفقاً شاسعاً متلألئا بالأضواء ، وتفتحاً على كل الأبعاد والجهات والثقافات ، وومضات وبروقاً ساطعة هى أشبه بوصـايا ورسائل مفتوحة إلى البشر المعاصرين ، مفعمة بالحكمة والإحساس بالمسئولية والتعاطف والقلق على مستقبلهم فى عصر تتهدده أخطار التعصب المذهبى والحرب النووية .

بدأ ياسبرز حياته بدراسة الطب ، مدفوعاً من ناحية بمجالدة مرض رئوى مسْتعصٍ ، والحرص على استنقاذ أقصى طاقة ممكنة من جسده الضعيف ؛ ومن ناحية أخرى بإرضاء حاجة فلسفية إلى تدريب عقْله على المنهج العلمى الدقيق ، ومعرفة حدود الفكر التجريبى . وأتاحت له دراسة الطب أن يتعمق مشكلات الطب النفسى ، ويقرن منهج البحث العلمى والفسيولوجى بمنهج التفهم الحدْسى والكلى للأمراض النفسية والذهنية ، فكانت ثمرة ذلك كتابه « علم النفس المرضى العام » (١٩١٣) ، الذى أتبعه بكتابه « سيكلوجية وجهات النظر العالمية » (١٩١٩) ، الذى يعد إسهاماً مهماً فى نظرية الحياة النفسية السويَّة ، ومدخلاً إلى الفلسفة على السواء ، بجانب بحثيه الرائدين عن « ستريندبرج » و « فان جوخ » ، اللذين اتخذ منهما نموذجين لما سماه « إضاءة الوجود الكلى للإنسان » .

وفى سنة ١٩٢١ عُيِّن ياسبرز أستاذا للفلسفة فى جامعة هيدلبرج ، فأقبل على مهام التعليم بما عرف عنه طوال حياته من جدية وشعور بالمسئولية ، حتى هجمت جحافل النازية السوداء على السلطة فعزل من منصبه فى سنة ١٩٣٧ .

* آخر نص خطته يد الفيلسوف .
والمجلة إذ تنشر هذا النص لا تتيح للقارىء فرصة تعرف نمط التفكير فى المسائل الكلية لدى هذا الفيلسوف فحسب ، بل تهدف كذلك ، وربما فى المحل الأول ، إلى الكشف عن إمكانات مد الجسور بين الفكر الفلسفى والفكر النقدى فى مجال الأدب .

وفى هذه الأونة من حياته كان أهم من تأثر بهم من الفلاسفة هم كانط (١٧٢٤ - ١٨٠٤) وكير كجارد (١٨١٣ - ١٨٥٥) ، كما كان أهم شركائه فى الحوار من معاصريه ماكس ڤيبر (١٨٦٤ - ١٩٢٠) ومارتن هَيْدجر . وفى هذه المرحلة أيضا أتمَّ أعظم كتبه « فلسفة » (١٩٣٢) « والموقف الروحى للعصر » (١٩٣١) و « العقل والوجود » (١٩٣٥) ، فضلا عن كتابيه عن « نيتشه » و « ديكارت » (١٩٣٢ و١٩٣٧) ، و «فلسفة الوجود» (١٩٣٨) الذى منع النازيون نشره . ثم توالى إنتاجه بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، التى لطخت الضمير الألمانى بالذنب والإثم ، فاتسم جانب كبير منه بالاهتمام بالقضايا السياسية والقومية (مسألة الذنب ، فكرة الجامعة ، القنبلة الذرية ومستقبل الإنسان ، الحرية وإعادة توحيد ألمانيا) ، بالإضافة إلى إنتاجه الفلسفى الخالص (عن الحقيقة ؛ الإيمان الفلسفى ؛ المدخل إلى الفلسفة ؛ شيلنج ؛ الفلاسفة العظام ، خطب ومقالات فلسفية) .

ويبقى أعظم كتب ياسبرز وأشملها هو كتابه « فلسفة » بأجزائه الثلاثة . فهو فى الجزء الأول الذى جعل عنوانه « التوجه فى العالم » يحمل حملة شعواء على العلم وموضوعيته المزعومة ، وكأنما هو أصلح وسيلة للكشف عن حقيقة العالم . ولهذا يسوق حجتين لتأييد هجومه : فالمعرفة العلمية بالطبيعة لا يمكن أن تكتمل فى صورة كونية تامة ؛ لأن نتائج البحث العلمى تتولد عنها مشكلات جديدة وأساليب جديدة لمواجهة هذه المشكلات ، كما أن المناهج العلمية من الكثرة والتعدد بحيث لا يمكن أن تُردُّ إلى منهج واحد موحَّد ، بل إن مجرد الوعى بأن العلم نفسه عملية تركيب وتحليل لا ينتهيان يشير إشارة كافية إلى أن الحياة العقلية والعلمية لا يمكن أن يحيط بها البحث التجريبى والعلمى نفسه . ولذلك فإن ياسبرز لا يحاول النظر فى « ماهية » هذه الحياة العقلية كما نجدها فى التراث الميتا فيزيقى العريق ، وإنما ينظر إليها من منظور « عمل » على نحو ما فعل كانط . وهذا مضمون الجزء الثانى الذى آثر أن يجعل عنوانه « إضاءة الوجود » لا « نظرية العقل » .

وقبل أن ننتقل إلى هذا الجزء الثانى لابدَّ من التوقف لحظة نشير فيها إلى موقف فلاسفة الوجود بوجه عام من العلم بمعناه النظرى الدقيق ، أو بتطبيقاته التقنية ، وتفرقتهم الحاسمة بينه وبين التفلسف بوصفه فعلاً باطنيا وتجربة وممارسة شخصية قبل كل شىء . فتأملاتهم عن الوجود الإنسانى تقوم فى معظم الأحيان على افتراض ميتافيزيقى صريح أو مضمر بأن الوجود فى الواقع وجودان أو له على الأقل بعدان مختلفان : فهنالك الوجود الذاتى الحميم أو الحقيقى الأصيل من ناحية ؛ والوجود العلمى غير الأصيل من ناحية أخرى ؛ الأول يشارك فيه الإنسان بوصفه وجودا قوامه التحقق والمعاناة والتجربة الباطنة ؛ وهو وجود يفلت من البحث الموضوعى بمناهجه العقلية والتجريبية ، وتعبر عنه عبارة ياسبرز : « إن الإنسان فى الأساس لأكثر مما يمكنه أن يعرف عن نفسه »[1] ، كما تدل عليه عبارة أخرى « لجابرييل مارسيل » (١٨٨٩ - ١٩٧٣) وردت فى يومياته الميتافيزيقية : « إننى على الدوام وفى كل الأحوال لأكثر من مجموع الصفات التى يمكن أن يخلعها علىَّ أى بحث أقوم به لنفسى أو يتولاه غيرى عنى » . ولهذا يكرر فلاسفة الوجود أنه لا سبيل للإفصاح المباشر عن هذا الوجود المستتر الحميم ، ولكننا نحياه ونتصل به فى لحظات نادرة من حياتنا الباطنة التى تجاوز تفسيرات العقل ومناهج التجريب العلمى . ولا عجب بعد ذلك أن يصفوه أوصافاً مختلفة تدل على عدم قابليته للتحديد أو على عجزهم عن تحديده ، كالوجود الأصيل (هيدجر) ، والوجود الذاتى أو العلو (ياسبرز) ، والسر (مارسيل) ، والأنت الأبدى (مارتن بوبر وإمانويل ليفيناس) . ولا عجب أيضا أن يقللوا من شأن العلم الدقيق ومناهجه ، أو على الأقل من قدرته على النفاذ إلى حقيقة ذلك الوجود الصميم ، وأن يتابعوا « كيركجارد » فى تأكيده المستمر « بأن الحقائق والمبادىء العلمية التى تلزم العقل بتصديقها (لأنها ضرورية وعامة الصدق) لا تلزمنى ولا تميزنى بما أنا وجود فردىّ وحيد ، ولا تجيب عن أسئلتى القلقة عن حقيقتى ومصيرى »[2] .

ونعود إلى مضمون الجزء الثانى من كتاب « فلسفة » فنقول إنه يدور حول الوعى بوجودى الحاضر والماضى بما أنا كائن حرّ يحيا فى ظل الحقيقة والكرامة ، بحيث أتمكن من تحقيق هذا الوجود وتحمل مسئوليته . ليس ثمة معايير موضوعية جاهزة لهذا التحقق ، ولا سبيل لالتماس العون من التراث المأثور ولا من أى سلطة ميتافيزيقية أو دينية لا يعترف بها الفيلسوف . والسبيل الأوحد هو أن يجرب الفرد تلك المواقف الاساسية النادرة ، التى يسميها « المواقف الحدِّية » ، فتوقظ فيه حقيقته الباطنة التى هى قانون حريته ، هنالك يمرّ بتجارب تكشف عن تناهيه ، من أهمها تجربة « التواصل » التى كتب عنها ياسبرز صفحات خالدة (يطلُّ من خلالها ذلك الوجه الطيب الحنون لرفيقة دربه « جيرترود » ، التى رعت جسده العليل وأسندت رأسه المتعب على صدرها طوال العمر) . ففى التواصل يشعر الفرد بأن إنساناً يحبه حباً يفرض عليه الولاء والصدق نحو نفسه ونحو محبوبه ، كما يستشعر حرية النهوض بمسئوليته تجاه نفسه وتجاه شريكه . وفى هذا الموقف الذى يعدُّ إمكانية أساسية للإنسان لتحقيق وجوده الحقيقى ، لا يتصل فهم بفهم ،

ولا عقل بمقل ، بل وجود حميم بوجود آخر حميم ، « فيه تتحقق كل حقيقة أخرى ، وفيه وحده أكون أنا نفسى ، بحيث لا أحيا مجرد حياة ، وإنما أحقق حياتى » . . أما التجربة الأخرى فهى تجربة « المواقف الحدِّية » (التى قدمها ياسبرز لأول مرة فى كتابه « وجهات النظر العالمية » ، الذى صدر فى سنة ١٩١٩) . فى هذه المواقف التى يعانى فيها الإنسان تجارب العذاب ، والشعور بالذنب ، والإخفاق ، وفَقْد الأعزاء ، ووطأة الصدفة المباغتة ، وضياع الثقة بالعالم - يحسُّ أنه يصطدم بجدار لا منفذ منه ولا سبيل إلى تخطيه ، ويتبين عجزه عن مواجهته بكل مالديه من قوى عقلية وقدرات عملية . قد يتمكن منه الإحساس بالإخفاق ويهزمه فى النهاية ، وذلك إذا تهرَّب منه بالمسكِّنات والحلول الوهمية ، وعجز عن مواجهته بأمانة ، وتقبله فى صمت ، بوصفه الحدَّ النهائى لوجوده ؛ هذا الحدُّ الذى يكشف له عن « الآخر » الذى يستعصى على التحديد والتفسير ؛ « فحقيقة الإخفاق هى التى تؤسس حقيقة الإنسان » . .

غير أن الجرح الذى يؤلم هو نفسه الجرح الذى يشفى ، « وداونى بالتى كانت هى الداءُ » تصدق فى هذه الحالة أكثر مما تصدق فى حالة السكر والنشوة كما تصورها وعبر عنها أبو نواس ؛ فالإخفاق الذى يهزُّ الإنسان من جذوره يمكن من ناحية أخرى أن يهديه الطريق إلى وجوده ، ويساعده على أن يكون « هو ذاته » ، ويكتشف فى داخله البعد الباطن الذى كان خافياً عليه ، والذى تحيا عليه الحرية والحكمة والأصالة . هذا البعد هو الذى يسميه بكلمة « العلو» الغامضة المراوغة ؛ لأنه هو الإمكان الذى يتخطى آفاق جميع الإمكانات الأخرى .

حول هذا « العلوِّ » أو « العالى » (الترانسندنس) [٣] يدور الجزء الثالث الذى جعل عنوانه « ميتافيزيقا » ، كما تدور فلسفة ياسبرز بأسرها . فالوعى بالعلو وعى وجودى من كل ناحية . والذى ينخرط فى « الموقف الحدِّى » يعلو فوق الحدِّ ويتوق إلى العثور على أساس يقيم عليه حياته ، ويشعر بأن حريته ليست مجرد مصادرة أولية أو مطلب أساسى ، وإنما هى تجربة بالوجود غير المحدد ، الذى يصفه بالعلو . وهى تجربة مختلفة كل الاختلاف عن التجارب التى نتحدث عنها فى العلم التجريبى أو فى الحياة اليومية ويمكننا أن نكررها بإرادتنا ، لأنها مرتبطة « بحدِّية » وجودنا الحميم واستعصائه على « التموضع » أو التجسُّد فى موضوع . لهذا تتخذ طابع الاعتقاد أو الإيمان ، أى التصميم على إمكان تشكيل حياتنا تشكيلاً عقلياً على الرغم من تناهينا المؤكد أو فى مواجهته . وتجربة العلو التى يقصدها ياسبرز يمكن أيضاً أن تفصح عن نفسها فى صور مختلفة مما ندركه ونلقاه فى العالم الطبيعى . غير أن هذه الصور لن تكون أكثر من « شفرات » ملتبسة متعددة المعانى ، ليس بينها وبين ما تشير إليه علاقة ضرورية ، ولا يستطيع أن يقرأها ويفك رموزها إلا من خبر التجربة نفسها ، فضلا عن أن هذه التجربة ــ كما سبق القول ــ مما يستحيل تحديده أو تسميته أو جعله موضوعا للتناول . إنها من الندرة والمفارقة بحيث لا تتفق للإنسان إلا فى لحظات ومواقف استثنائية تضىء وجوده ، وتقربه من معناه وحقيقته وحريته ، وربما لا تتفق له على الإطلاق فى حياة تستهلكها الألوان المألوفة من خداع الذات .

ولما كان تاريخ الفلسفة هو الميدان الزاخر بتجارب الحقيقة من كل العصور والحضارات ، الغنى بصور التواصل مع العالى والشامل ، وبالنماذج البشرية التى سمت إلى ذراه أو لمست جذوره ، فقد اهتم « ياسبرز » بتاريخ الفلسفة وبأعلامها الكبار منذ مرحلة اشتغاله بعلم النفس ، وظل أقربهم إلى نفسه « كانط » ، و« كيركجارد » بجانب « نيتشه » و« ديكارت » و« هيجل » - كما سبق القول . ثم تجلى هذا الاهتمام فى كتابه الضخم الذى لم يصدر فى حياته غير الجزء الأول منه ، وهو « الفلاسفة العظام » ، كما ظهر واضحاً فى هذه الدراسة ، أو هذا المشروع الذى تجده بين يديك عن كتابة تاريخ الفلسفة من وجهة نظر كلية وعالمية ، وقد وجد فى أوراقه التى تركها بعد وفاته ، وبلغت أكثر من عشرين ألف ورقة يعكف على ترتيبها ونشرها واحد من تلاميذه المقربين ، سبق له أن كتب سيرة حياته وفكره[٤]

يتناول ياسبرز الفلاسفة العظام من منظور عالمى واسع الأفق ، يضمُّ فلاسفة الغرب إلى جانب حكماء الشرق الأقصى ومصلحيه ومؤسسى دياناته . والفلسفة من هذا المنظور هى مملكة العقل التى يأتينا منها نداء هؤلاء الكبار من كل العصور . والواقع أنه يؤرخ لهم من وجهة نظر تعلو على التاريخ بمعنى التتابع الزمنى حقبة بعد حقبة ، وتتأمل أفكارهم الحية وتستوعبها وتدربنا على استيعابها على أساس أنهم عاشوا فى زمن فوق الزمن ، وارتفعوا فوق أساليب وجودهم التاريخية وشروطها ، وانفتحوا ــ بوصفهم نماذج من الوجود الإنسانى الممكن ــ على العلو أو العالى ، وشاركوا ــ كل على طريقته ــ فى تلمس جذور الحقيقة الخالدة التى تتخطى حدود المكان والزمان واختلاف الآراء والمذاهب والأصول والغايات . ولهذا لا نعجب كثيرا إذا وجدناه يضع كونفوشيوس وبوذا وسقراط والسيد المسيح بوصفهم نماذج دالة على معنى التفلسف ، بجانب أفلاطون والقديس أوغسطين وكانط بوصفهم المؤسسين والمطورين للتفلسف ؛ وأرسطو وتوماس الأكوينى وهيجل الذين يعدهم حفظة التراث ومنظميه المبدعين ؛ وأنكسمندر وهيراقليطس وبارمنيدز وأفلوطين وأنسيلم وكوزانوس واسبينوزا ولاو - تزو الصينى وناجارجونا الهندى من الميتافيزيقيين

الذين تغذى تفكيرهم على الأصل وانبثق منه ؛ وهوبز وليبنتز وشيلنج من أصحاب العقول البناءة ؛ وأبيلار وديكارت وهيوم من أقطاب النفى الحاد والتشكك النافذ ، وباسكال وليسينج وكيركجارد ونيتشه من الذين يؤثر أن يسميهم « الموقظين » العظام . (وطبيعى أن يغضب القارىء العربى ولا ينفد عجبه من تجاهل هذا الفيلسوف لعالم الإسلام وحضارته ، وإغفاله لفلاسفة الإسلام وأئمته الكبار وصفوة مفكريه وعلمائه ؛ ولكن لعله لم يعرف عنهم ولا عن الحضارة الإسلامية شيئا يذكر ، أو لم يكلف نفسه مشقة المعرفة لأسباب يصعب التكهن بها وتفسيرها . . .) .

من الواضح أن مواطنى « الجمهورية العقلية » العالمية التى تدعونا إلى شرف الانتماء إليها قد مارسوا التفلسف بمعناه الوجودى ومعاناته ، وانعكس عليهم نور الوجود الكلى والحقيقة الشاملة ، على الرغم من اختلاف ميادين نشاطهم التى توزعت بين الدين والأدب والفلسفة والتربية والعمل السياسى وحكمة الحياة ــ هؤلاء المفكرون الأصلاء يقفون هناك فى الأفق اللانهائى المفتوح لكل التفسيرات الممكنة ، ينادوننا أن نشاركهم التفكير ويدعوننا لأن نصبح معاصرين لهم ويصبحوا معاصرين لنا ، دون أن يضطر أحد منا إلى التخلى عن خصوصيته النابعة من تفرد ذاتيته وتراثه وتجربته بالوجود .

ويبدو أن مشروع كتابة تاريخ عالمى للفلسفة قد شغل ياسبرز منذ سنة ١٩٣٧ وأنه وهبه من جهده المتصل أكثر من ربع قرن ، حتى أثمر ذلك الجزء الأول الذى تحدثنا عنه ، بجانب هذا النص الذى كان ــ بقدر ما أعلم ــ هو آخر ما كتبه فى حياته ، استجابة لطلب المنظمة العالمية للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) . ولا شك أن مشروع كتابة تاريخ عالمى للفلسفة كان جزءا من مشروع أكبر منه وأقدم عن الدعوة إلى إنسانية جديدة . وربما بدأ التفكير فيه كما قلت بعد عزله من منصبه فى الجامعة وخوضه محنة الحرب العالمية التى هزته كما هزت كثيرين غيره من مفكرى العصر وعلمائه وأدبائه وشعرائه ، فأخذوا يراجعون أصول الحضارة الغربية المهددة بالانهيار أو الانتحار ، مشفقين على مستقبلها ومستقبل البشرية والكوكب الأرضى الصغير من سطوة « تنينها » العقل والتقنى ، ومعترفين ـ بعد غرور مدمر واستعلاء طويل الأمد ــ بأن أوروبا لم تعد هى مركز العالم ، ولاعادت حضارتها هى نموذج كل الحضارات [٥] .

تجلت آثار هذه « العالمية » فى كتاب « ياسبرز » البديع عن أصل التاريخ وهدفه (١٩٤٩) ، ثم فى عروضه الضافية لتفكير الفلاسفة العظام من الغرب والشرق ، الذين شاركوا فى غرس الجذور المشتركة للحقيقة « الشاملة » وإلقاء الضوء على الوجود الإنسانى العاقل الحرّ . وكما حدث فيما يطلق عليه اسم « الزمن المحورى » (من القرن الثامن إلى القرن الثانى قبل الميلاد) الذى بزغت فيه شموس الديانات والحضارات الكبرى فى الصين والهند وعند العبرانيين والإغريق ، كذلك يتصور ياسبرز أن عصراً محورياً جديداً قد بدأ حقا وبدأت معه حضارة إنسانية وعالمية قادرة على وقف التطورات الخطيرة التى تورطت فيها المدنية التقنية الغربية ، من تعصب للعلم الوضعى والتجريبى إلى الحد الذى أوشك معه أن يصبح خرافة جديدة ، ومن نظم السيطرة والتسلط والاستبداد الفردى والشمولى فى الغرب والشرق (وخصوصا فى عالمنا الثالث الذى لم يكد الفيلسوف يتذكره أو يفكر فيه وكأنه لم يتطهر تماماً من رواسب مركزية أوروبية متمكنة !) ، ومن جماهيرية ضاعت معها ملامح الفردية الحرة العاقلة . ولذلك كان تناوله للمؤسسين والبنائين العظام من العصور الماضية بمثابة العودة إلى النماذج الإنسانية التى اتصلت بالعلو أو حاولت القرب منه ، كما كانت بمثابة إعداد مركب جديد يتمثل فى حضارة عالمية وإنسانية جديدة ، لم يكف عن دعوة الضمائر اليها ، على الرغم من ضياع صوته وخيبة أمله داخل بلاده وخارجها .

والفكرة الموجهة لهذا المشروع الذى ستطلع على ترجمته العربية هى أن تاريخ الفلسفة كل متكامل . فإذا اقتربنا منه لكى نبحثه تفتت إلى وحدات متعددة ومذاهب وأنظار متباينة . وكل وجهات النظر فى تفسير هذا التاريخ مفتوحة وممكنة ؛ ولكن المهم هو أن نختار وجهة النظر « الجوهرية » التى تبيّن كيف جاءت الفلسفة إلى العالم عن طريق أفراد عاشوا فى تاريخ معيّن لحضارة معينة وعصر معيّن ، « وحققوا » فلسفتهم بما هم أفراد وأشخاص فكروا فى معان ومضامين ، وعاشوا قضايا وإشكالات . بذلك يصير تاريخ الفلسفة هو تاريخ إشكالات تحاوروا حولها ، وطرحوا أسئلة وقدموا أجوبة عنها . إن كل مفكر من مواطنى جمهورية العقل ، التى تمثل مجموع تاريخ الفلسفة ، هو قبل كل شىء فرد متفرد ، وشخصية متميزة لا تنوب عنها شخصية أخرى ، وترتيبه فى المجموع الكلى يخضع لمكانته ونوع تفكيره وأسلوب تحقيقه لفلسفته ومدى تأثيرها فى العالم . وتفكيره يعكس الأصول والمنابع التى نهل منها ، لغةً كانت أو أسطورة أو أدباً أو ديناً أو فناً . وهو من ناحية أخرى ينعكس عليها ويؤثر فيها . ثم إن كل مفكر منهم له علاقة بغيره من المفكرين ؛ فهو يأخذ تفكيرهم ويستوعبه ، ويتصارع معه ، ويكتشف وعيه بالإشكالات الكبرى وصياغته الجديدة لها . بذلك يكون تاريخ الفلسفة هو تاريخ الحوار والتواصل فى إطار مايسميه ياسبرز « بالفلسفة الخالدة » التى تظل من خلال هذا التاريخ

الكل ـ المرتفع فوق التاريخ ، والمهتم ـ مع ذلك ـ بكل التفصيلات التاريخية المحددة والممكنة ! ـ فلسفة معاصرة وحاضرة . وهكذا يسجل هذا التاريخ الكلى ملحمة الوعى البشرى فى تطوره عَبْر التاريخ الحىّ للأفكار والمفكرين ، فى محاولة « لتفهم » صراعهم مع الحقيقة « من الباطن » ، بعيداً عن كل نزعة مسبقة تدعى المذهبية ، وإشراكنا نحن القراء فى استيعاب الحق الشامل واكتشاف حقيقتنا وذاتيتنا وحريتنا وعلونا بالتواصل « الوجودى » الحميم معه . وهكذا يكون تاريخ الفلسفة نفسه طريقاً مفتوحاً إلى التواصل العالمى والحضارة الإنسانية الجديدة ، من خلال التواصل بين العقول الكبرى التى استمعت إلى دعاء الحقيقة ، واستجابت لنداء العلوّ ، وشدّتنا للاستماع إليه والتحاور معه والتمرّس عليه بالفكر الجاد ، والتجربة الذاتية الحميمة ، والفعل الاجتماعىّ والسياسى المسئول عن البشرية الممتحنة المهدّدة فى « قريتنا الصغيرة » التى نسميها الأرض .

* * * * * *

١ ـ يكاد النص المنشور مع هذا التقديم أن يكون مرآة مصغّرة لفلسفة ياسبرز ؛ فهو يردد أصداء نداءاته الفكرية التى ألحّ على توجيهها طوال حياته ، ويركز فى بؤرته أكثر الأشعة المتفرقة فى معظم كتبه المشهورة (كالمدخل إلى الفلسفة ، والموقف الروحى لعصرنا ، والعقل والوجود ، والإيمان الفلسفى ، والتمهيد الضافى لآخر كتبه الذى لم يقدّر له أن يتمّه وهو الفلاسفة العظام) . وقبل أن ننظر فى هذا النص بقدر ما يعكس الاتجاهات النقدية المعاصرة ، أو بقدر ما تنعكس عليه بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، يحْسُن بنا أن نقف قليلاً عند معنى « التفلسف » عنده ، ثم نلخص أهم الأفكار التى يدور حولها النص نفسه ، وتتشابك فيها وحولها ظلال متباينة من وجهات نظر ومناهج متعددة (كالمنهج النفسىّ ، والظاهرىّ أو « الفينومينولوجى » ، ومنهج الفهم والتفسير أو التأويل « الهيرمنيوطيقى » . . .)

يمكننا مع الاعتذار عن التبسيط المخلّ ! ـ أن نلخص تصور ياسبرز لمعنى « التفلسف » والغاية منه فيما يلى :

ـ أن نرى الواقع الحقيقى فى منبعه الأصلى ؛

ـ أن ندرك هذا الواقع فى مواقفنا الفكرية من أنفسنا وفى أفعالنا الباطنة ؛

ـ أن ننفتح على « الشامل » بكل مداه (والشامل هو المصطلح الذى يؤثره الفيلسوف للدلالة على الأبدى والكلىّ والحق والعلوّ ـ أو العالى ـ الذى لا يمكن تحديده ولا الاحاطة به لأنه ليس موضوعاً ولا موضوعياً . . .) ؛

ـ أن نبادر إلى « التواصل » الحق من إنسان إلى إنسان بنوع من الحوار الحميم أو التصارع الفكرى (الذى لا ينقلب إلى الإدانة والتصادم بل يقوم على التنافس المفعم بالحب) ؛

ـ أن ندعّم يقظة العقل فى صبر وإصرار إزاء الغرابة البالغة وفى مواجهة العجز والاخفاق (فالفلسفة لا تعطى ، وكل ما تستطيعه هو أن توقظ ، وتذكر ، وتساعد على الضمان والإبقاء[٦] . أما ما نستطيعه نحن ويتوجب علينا النهوض به فهو التعلم من « الموقظين الكبار » فى كل العصور والحضارات ، وإن كان ياسبرز نفسه قد حدّدهم فى أربعة لم يسعفه الوقت لتناولهم فى كتابه السابق الذكر عن الفلاسفة العظام ، وهم باسكال وليسينج وكير كجور ونيتشه . .) ؛

ـ أن تكون الفلسفة هى « بؤرة التركيز » التى تجعل الإنسان يصبح هو نفسه بمشاركته فى الواقع مشاركة حرة .

ولما كانت الصياغة الواعية لحقيقة التفلسف وهدفه لا تكتمل أبداً فى صورة نهائية يمكن الإجماع عليها (كما هو الشأن مع الحقائق العلمية التى تظل ملزمة للعقل وعامة الصدق ما لم تظهر حقائق أخرى تعدّلها أو تنسخها) فلا بدّ لكل منا أن يضطلع بها مرة أخرى ، وأن يعدّها مهمة ومسئولية يتعين عليه أن يواجهها ويتحمل تبعاتها ما بقى إنساناً . ولابد فى كل الأزمان من النظر إلى الفلسفة بوصفها كلا حياً ، ذا حضور دائم ، يتحقق فى تاريخها كله ، وفى نصوص عظماء الفلاسفة التى يجب أن نتحاور معها « ونكابدها » ونتواصل معها تواصلاً وجودياً حمياً حتى توقظ الحقيقة الشاملة الكامنة فينا وفى كل ما يحيط بنا . ذلك بأن كل قول فلسفى يكون بطبيعته ناقصاً إلى أبعد حدّ ، لأنه يطالب من يسمعه بأن يعمل على إكماله من وجوده الخاص ، كما أن الفلسفات جميعاً تنطوى على فلسفة واحدة خالدة لا يملكها أى إنسان ، وإنما اتجهت إليها الجهود الجادة فى كل زمان ، وفى الشرق والغرب على السواء . ولاغنى لنا عن إقامة جهدنا الفلسفى على هذا الأساس ، ولا عن المشاركة فى هذا المسرح التاريخى الذى يتقارب فيه أفذاذ الفلاسفة ويتباعدون ، ويتخاصمون ويتنافسون ، فيما يشبه أن يكون جمهورية حكماء أو ملكوت عظماء يعلو ويرتفع فوق التاريخ .

والأفكار الأساسية الموجِّهة للنص الذى نحن بصدده لا تخرج عن الأفكار السابقة وإن زادتها تفصيلاً . وسوف نقتصر على عرضها بالقدر الذى يسمح لنا بمناقشتها فى ضوء المناهج الجمالية والنقدية السابقة الذكر ، راجين أن نوفق إلى تجربة النص من داخله بغير أن نفرض عليه شيئاً من عندنا ، أونقسره على الدخول فى قالب غريب عليه ، أو نسلِّط عليه وجهة نظر أو حكماً مسبقاً يتعارض مع روحه العامة .

أ ـ إن كل مفكر من مواطنى « جمهورية العقل » أو « ملكوت الحكمة » هو قبل كل شىء فرد متفرد ، وشخصية متميزة ، لا تنوب عنها شخصية أخرى ، ولا يستعاض عنه بفرد سواه . وتفكيره يعكس الأصول والمنابع التى نهل منها ، لغةً كانت أو أسطورة أو أدباً أو ديناً أو فناً أو علماً (بقدر ما تحتُ فروض العلم الأساسية أو حدوده النهائية على التفلسف . .) ، كما ينعكس من ناحية أخرى عليها ويؤثر فيها . وكأن تاريخ الفلسفة (وربما استطعنا أن نضيف إليه تاريخ الأدب والفن والعلم بالمعنى الذى سبقت الإشارة إليه) هو تاريخ الحوار والتواصل بين أولئك المواطنين الأفراد وبيننا فى إطار ما يمكن تسميته بالحقيقة الخالدة ؛ وهى التى تظل خلال هذا التاريخ الكلى الشامل ـ أو العالمىّ ـ حقيقة معاصرة وحاضرة فيهم وفى كل من يعايش نصوصهم ويحاول القرب منهم ومن منابعهم الأصلية .

ب ـ إن دراسة هذا التاريخ الكلىّ الحىّ فى تطوره عبر تجارب المفكرين هى محاولة « لتفهم » صراعهم مع الحقيقة من الباطن ، بعيداً عن كل نزعة مسبقة إلى « المذهبة » أو « القولبة » أو « الأدلجة » ، كما هى محاولة لإشراكنا فى اكتشاف الحقيقة من ناحية ، والتبصر بحقيقة وجودنا وذاتيتنا و علوّنا بالتواصل الحميم معها من ناحية أخرى .

ج ـ كل مؤرخ للفلسفة (ونستطيع أيضاً أن نقول مؤقتاً : وكل مؤرخ للأدب والفن) ينبغى أن يعرف نفسه معرفة واضحة ، بجانب معرفة الكل الذى ينطلق منه . ومادامت الحقيقة الفلسفية ليست معرفة دقيقة وضرورية ملزمة للعقل ، وإنما هى استيعاب باطنى ، ومحاولة تملك ذاتى أو شخصى خاص ، فلا بدّ أن يتغير وجهها ويتحول شكلها من عمل فلسفى (وأدبى وفنى . . .) إلى آخر . ربما نسارع قائلين : إذن فلا شىء حق ، إذ إن الحقيقة الفلسفية والفنية تتغير مع تغير الإنسان وتطوره وتبدل شروطه وأحواله . ولكننا بهذا لن نجد شيئاً مؤكداً ، وسنقع حتماً فى النسبية ، ولن نعثر على الحقيقة فى أى مكان . بَيْدَ أننا قد نكتشف أن المعرفة « الموضوعية » أو « المطلقة » موجودة بمعنى آخر على الدوام ، وأن « الحقيقة » حاضرة فى الشكل أو الثوب الذى تفرضه لحظتها التاريخية . ستكون مهمة المؤرخ والناقد فى هذه الحالة هى « تفهم » كل شىء ، والوعى بأن ما هو حق لا تقتصر حقيقته على عصر أو شخص معينٌ ، ولا تنحصر داخل حدود تاريخية ضيقة وعابرة ، لأن « ما لا يصدق على كل العصور والأزمان بصورة مطلقة وشاملة فليس من الحق فى شىء » .

د ـ يمكن أن تعبر الفلسفة عن نفسها فى صورة نظام خاص مكتمل ، يحمل الطابع الشخصى لصاحبه ، ويدل على الأسلوب الأصيل للتحقق الفلسفى . وكل نظام من هذه الأنظمة يمثل نسقاً أو مجموعاً حياً متماسكاً لا يمكن تخطيه ؛ إذ يبقى قيمة متفردة نسيج وحدها ، لأنها تكمن فى صميم الكل وتعبر عن « الفلسفة الخالدة » تعبيرها عن الحقيقة الخالدة التى لا يستحوذ عليها أحد ، ومع ذلك تظل « حاضرة » على الدوام ولا تتحدد ـ كما قلنا ـ بأى أسلوب أو منهج أو مذهب ولا تنغلق فيه ، لأنها تظل كذلك واحدة متغلغلة فى أعماق كل شىء . لقد تجلت فى أشكال تاريخية متعددة ؛ وكان كل شكل منها بالنسبة لصاحبه كلياً وحقيقياً ، ولم يزل كذلك بالنسبة إلينا ، دون أن يلزم عن هذا أن نضطر للالتزام به أو نقيد وجودنا الخاص به ، اللهم إلا بقدر ما يكشف عن « الشامل » أو « العالى » الذى نتطلع إليه جميعاً ، ويحاول كل منا أن يجربه تجربته الخاصة به ، وأن يضيئه بعقله بقدر ما يستطيع .

هـ ـ يمكننا من الناحية الصورية أو الشكلية أن نقارن بين تاريخ الفلسفة ـ بالمعنى الذى شرحناه فى الفقرة السابقة ـ وتاريخ الأدب والفن . فالفلسفة والفن يشتركان فى كونهما حقائق كلية باقية فى كل زمان ، تصدق قيمتها بهذه الصفة الكلية أو لا تصدق على الإطلاق . وكل فيلسوف وفنان عظيم يطمح إلى الكل ويسعى لتحقيقه فى صورة كلية ، مهما تكن هذه الصورة جزئية أو غامضة أو متهافتة . وكلما تفتح الكل واكتمل واتضح ، وجدنا أنفسنا أمام عمل من أعمال الفلاسفة أو الفنانين العظام . وطبيعى أن كل فيلسوف أو فنان عظيم لا يمكنه ـ من حيث هو إنسان ـ أن ينفصل عن العمل الذى أبدعه . فالشامل أو الحق الخالد يتجلّى فى عمله ؛ وهو لا يتجلى إلا فى صورة شخصية . ولهذا كان تاريخ الفلسفة وتاريخ الأدب والفن هو تاريخ فلاسفة وأدباء عظام ، قبل أن يكون تاريخ أفكار وقيم ونظم ومذاهب ، أثرت على الواقع التاريخى والاجتماعى ، أو تأثرت به ، ضمن شروط وسياقات معينة .

و ـ إن الحق الخالد أو الواقع الشامل لا يتحدد بشىء آخر ؛ وهو يستعصى على الإحاطة به من أى مكان أو فى أى عمل على انفراد . ومع ذلك يمكننا أن نلمح حقيقته من المنبع الذى انبثق عنه كل ما اشتق منه أو تفرع عنه . هنا ينبغى علينا أن ننتبه إلى أمرين : تجربة المفكر أو الفنان بالواقع الحىّ الشامل وأسلوبه فى التعبير عنها (لا سيما إذا كانت تفصلنا

عنه مسافة زمنية ومكانية شاسعة) ، وواقع ما حققه وقيمته بالنسبة إلينا اليوم (هنا والآن) . وغنيٌ عن الذكر أن « تفهم » تلك التجربة أمر لا ينفصل عن الشخص (أو الذات والوجود الحميم) الذى يحاول فهمها ، ومدى قدرته على الاحساس بمعنى الواقع وإعادة تكوينه واستحضاره . وفهمنا وتفسيرنا لهذا الواقع لا يمكن أن يحالفه التوفيق إلا بقدر ما يتجه الشامل الحاضر فينا نحو الشامل الحاضر فى التاريخ ، المتجلى فى أشخاص المبدعين العظام وفى أعمالهم التى « تدعونا » لتحقيق وجودنا الحرِّ المسئول ، وتساعدنا على أن نكون نحن أنفسنا .

ز - هذا التفهم من خلال التواصل القائم على المحبة والتعاطف والجدِّ والاحترام لا ينفى أنه صراع من نوع خاص ، لا من أجل القوة أو السيطرة أو إثبات التفوق أو غير ذلك من الصغائر التى يحرص عليها صغار النقاد والمفسرين البعيدين عن التواصل بمعناه الأصيل ، بل من أجل الحقيقة الكلية المشتركة التى يكتشف فيها الطرفان نفسيهما . ولاضير فى أن يتخذ التواصل مع تفكير آخر ، مختلف فى جذوره وشروطه وأنماطه عن تفكيرى ، شكل الصراع والتساؤ ل ، والاعتراض ، والتفنيد ، ولا أن يتبين لى أنه آخر وغريب عنى وعن واقعى التاريخى ، بحيث يمتنع تداخل أفق مع أفق ، واندماج ذات فى ذات ، فالمهم هو أن أضع نفسى بقدر الطاقة فى موضع السؤ ال والسائل ، وأن أنصت بأمانة لما يدور فى نفسه ، وأتحسس ألوان « الشامل » وخيوطه فى نسيجه الخاص الذى استعصى علىَّ ، أو استعصيت عليه . ذلك أن تاريخيته الخاصة لا تقوم إلا على تاريخية الكل ، ولا بدَّ فى النهاية أن تستقر سكينة الحقيقة وصفاؤ ها فى هذا الصراع المتعاطف المحب .

٢ - هل يمكن أن نستشف من الأفكار السابقة بعض المناهج النقدية التى يحتمل أن يكون ياسبرز قد طبقها عن قصد فى هذه الدراسة وغيرها من دراساته ، أو أفاد منها على الأقل بصورة غير مباشرة ؟ إن علينا الآن أن نتقدم خطوة نحو التحقق من ذلك . وأول ما يخطر على البال من حديثه المستمر عن العظمة وعظماء الفلاسفة « الأفراد » ، أو عن بعض كبار الفنانين والأدباء الذين توفر على دراسة شخصياتهم « المرضية » ، أنه قد لجأ إلى المنهج النفسى . وينبغى علينا ، قبل أن نؤكد هذا أو ننفيه ، أن نثبت حقيقتين أساسيتين كان لهما تأثير لا ينكر على كتاباته :

أولاهما أنه قد تخصص فى بداية حياته فى الطب النفسى والعقلى ، وكان من أوائل الذين شاركوا فى تأسيس ما يسمى اليوم علم النفس الوجودى ، كما أنه انطلق منه فى اتجاهه بعد ذلك إلى فلسفة الوجود التى أصبح من أبرز أعلامها . ويكفى فى هذا المقام أن نذكر كتابيه المبكرين « علم النفس المرضى العام » (١٩١٣) و « علم نفس وجهات النظر إلى العالم » (١٩١٩) ، ثم كتابه عن سترندبرج وفان جوخ ، محاولة تحليل مرضى مع الإشارة إلى سويدنبورج وهلدرلين[٧] (١٩٢٢) وهو الكتاب الذى تتبع فيه « صيرورة » التكوين النفسى لسترندبرج بوجه خاص من خلال كتاباته المختلفة عن سيرته الذاتية ، منذ أن بدأت وساوس الغيرة وجنون الاضطهاد فى التسلط عليه ، كما تناول غيره من « الفصاميين » ، وانعكاس مرضهم على شخصيتهم ومضمون إبداعهم ونظرتهم للكون ، أو على رؤ اهم الحدسية والصوفية الكاشفة ، بجانب كتبه الأخرى عن ماكس فيبر (١٩٣٢) ونيتشه (١٩٣٦) وديكارت (١٩٣٧) ونيتشه والمسيحية (١٩٤٧) وليوناردو فيلسوفاً (١٩٥٣) وشيلنج (١٩٥٥) وعظماء الفلاسفة (١٩٥٧) ونيقولا الكوزانى (١٩٦٤) - وهى كتب لم تخل من النظر إلى وجودهم المتفرد بالأصالة والحرية ، أو تجاربهم المتميزة بالتمزق والخيبة والانكسار .

وثانية هذه الحقائق أن تأكيده المستمر لخصوصية تجارب الفلاسفة والفنانين والأدباء ، مع حسبانها تجلياً تاريخياً للحقيقة الخالدة المتعالية على التاريخ ، دليل على تأثره بالمنهج أو المنحى النفسى بوجه عام ، وانشغاله بالمواقف الحدِّية - على حدِّ تعبيره المشهور ! - فى حياة الإنسان ، كالألم والعجز والإخفاق والموت وإدراك تناهى العالم .

وعلى الرغم من أن المنهج النفسى فى نقد الأدب والفن قد تراجع فى العقود الأخيرة تراجعا شديداً أمام زحف المناهج الجديدة ، وأنه قد أثار الشك من حوله والهجوم عليه من أكثر من ناحية ، فلا يمنع هذا من القول بالتأثير المتبادل بين الأدب وعلم النفس . إن الإحساسات ، والمشاعر ، والأفكار ، والخيالات ، والحالات ، والمواقف النفسية ، تؤلف جميعاً مادة لا غنى عنها للأديب والشاعر والفنان ، كما أن افتراض وجود « النفس » ضرورى لإثبات استجابتها للأدب والفن والفكر (بالرغم من الارتياب فى وجودها نفسه ، منذ أن تشكك « هيوم » فى وحدتها الجوهرية ، وأنكرها الماديون والوضعيون التقليديون والجدد ، واستبعدها السلوكيون من تسمية العلم نفسه ليصبح فى رأيهم هو علم السلوك ! . .) ومع أن حدود التأثير المتبادل الذى سبق ذكره غير واضحة ، كما أن الحدود الفاصلة بين الأدب وعلم النفس غير واضحة أيضاً ، فإن العمليات الذهنية والمضامين الباطنية واقع لا شك فيه ، كما أن هذا الواقع يدخل فى أى

لون من ألوان الأدب والفن ، ويمكن أن يكون موضوعاً من موضوعات البحث النفسى ، وأن تشهد عليه حياة الأدباء والفنانين وأعمالهم ، وحياة بعض الفلاسفة والمفكرين على مرِّ العصور .

وإذا كانت كتابات ياسبرز عن بعض عظماء الفلسفة والفن والأدب توحى فى ظاهرها بما يسمى بالسيرة النفسية ، أو تقدم تحليلات علمية ، وتطبق مناهج وأساليب وصفية وعلاجية معروفة فى علم النفس المرضى والطب النفسى والعقلى ، فلا يصح فى الحقيقة أن نتسرَّع بإطلاق صفة « النفسى » عليها ، أو نجعل من صاحبها « سيكلوجياً » نفسانياً بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . وتتلخص حجتنا على هذا فى الأمور التالية :

أ ــ كان انشغال ياسبرز بالطب النفسى والعقلى ، ومشاركته فى تأسيس علم النفس الوجودى تعبيرا عن اتجاهه الأساسى إلى النظر الكلى للإنسان بوصفه « شيئا » أكثر بكثير مما يمكن أن تسفر عنه نتائج العلوم والبحوث الطبيعية والحيوية والطبية والاجتماعية والنفسية التى تتناوله أو تطبق عليه . ومن ثم كان تحوله من الطب النفسى إلى الفلسفة تأكيدا لرغبته الأصلية فى إضاءة الوجود الإنسانى الحميم بالوعى الفلسفى . وإذا كان فى بداية حياته قد اعتمد منهج التواصل الوجودى بين الطبيب والمريض ، حتى ينير الأول وجود الأخير ويعيده إلى السواء والشفاء ، فقد تلفَّع بعد ذلك بمسوح طبيب الأرواح والنطاسىِّ المداوى لأمراض العصر ، وظل التواصل عنده هو لب الوجود الإنسانى وسبيله إلى سر الوجود الشامل وإلى تجربة الأفراد العظام لحقيقته الغامضة والنابضة مع ذلك بالحياة فينا وفى كل شىء . لذلك لم تكن العظمة الشخصية للفيلسوف أو الأديب والفنان ، ولا كانت الأحوال المرضية والظواهر الاستثنائية عند بعض العظماء منهم ، مجرد حالات يمكن إدراكها بوسائل علم النفس . فالإنسان دائما أكثر مما يمكن أن نعرف عنه من الزوايا النفسية . والعظمة فى الفرد صورة من عظمة الكلّ ، وقيمتها لهذا السبب قيمة كلية . وإذا كانت وقائع حياة العظيم ، وسلوكه فى حياته ووسطه ، وأعماله وسجيته ، ومظاهر قلقه وتمزقه ومرضه وشذوذه ــ إذا كانت كلها تصلح لأن تكون موضوعاً للبحث النفسى ، فإن هذا البحث يهتم بدلالاتها الميتافزيقية والوجودية لا بدلالاتها « السيكلوجية » الخالصة[٨] . ثم إن معنى العظمة يغيب عنا إذا لجأنا إلى البحث النفسى والاجتماعى ؛ فمن شأن « طراز الفكر فى علم النفس والاجتماع أن يعشى البصر ويحجب العظمة عندما نعد ذاك الطراز مطلقاً . ذلك أن العظمة فى نظر هذين العلمين تنحل إلى كيف ، إلى خصائص ، إلى ما تمكن مشاهدته موضوعياً وكميا » (عظمة الفلسفة ، ص ٤٨) .

ب ــ إذا كانت دراسات ياسبرز لبعض الظواهر والشخصيات المرضية التى أشرنا إليها تنتمى إلى الطب النفسى وعلم النفس الوجودى ، فقد نشأت من السؤال عن حدود التفهم الممكن للوجود والإبداع الإنسانى . ففى كل وجود فعلى ، بما فى ذلك الوجود العقلى ، لحظة أو لحظات غامضة يمكن أن نصفها بأنها مستعصية على الفهم . وعندما يتعلق الأمر بالأمراض العقلية والنفسية ، يمكن إخضاع الوجود الفعلى للتجريب والتحليل والمقارنة الدقيقة . غير أنه يظل محتفظا بقدر من الغموض الذى لا يسمح برؤيته والكشف عنه كشفا نهائياً ؛ لأنه آخر الأمر جزء من لغز الوجود نفسه ، أو من « شفرته » التى يحاول الوعى الفلسفى أن يضيئها ويحلَّ رموزها .

ومع كل الجهود العلمية والموضوعية التى تبذل للبحث فى أمراض النفس والعقل وعلاجها ، فلابد أن تنبع من الوجود الحميم أو الأصيل وتصبُّ فيه ، ولابد أن تتجه من وراء الوقائع والمقارنات والتحليلات إلى إنارة هذا الوجود والاستبصار بألغازه وإمكاناته وحريته الأصيلة (المرجع السابق عن سترندبرج وفان جوخ ، ص ٥ ــ ٩) .

ج ــ يؤكد ياسبرز بصفة مستمرة أن الفكر الفلسفى بالمعنى الصحيح لا يمكن أن ينفصل عن شخص صاحبه ، وإذا عزلناه بوصفه تعبيراً موضوعيا وحسب ، لم يبق فكراً حقيقياً بالمعنى ذاته . وقد عرفنا من الصفحات السابقة أن الفلسفة الحقيقية تتركز حول شخصيات عظيمة وتنبثق وتتدفق منها ، وأن اللغة التى كتبوا بها نصوصهم يمكن أن تفهم من حيث تعبيرها عن موجودات بشرية .

ومع ذلك فإن كثرة الفلاسفة وتنوع الفروق الفردية بينهم تمثل الفيلسوف الحقيقى الواحد ، أو تعبر عن وحدة الحق التى تتمثل كذلك فى تواصلهم جميعاً مع الحقيقة السرمدية الواحدة . إن المفكرين العظام يظهرون حقاً فى التاريخ . ولكن جوهرهم ــ وهو أشبه بلغة الحقيقة ــ يفوق وجودهم الطبيعى والنفسى ، وانتماءهم التاريخى ، وأخص ما يخصهم هو معناهم فوق ــ التاريخى . وهذا المفهوم لا يجعلنا ننفى التاريخ ولا علم النفس ، وإنما يجعلنا نؤكد أن الشخصية العظيمة تعلو عليهما ؛ فمضمون الحقيقة الجوهرية يكمن فى وحدة الزمانى والسرمدى التى تتمثل فى شخصية العظيم وإبداعه .

د ــ وأخيراً فقد يعانى الفيلسوف أو الفنان أو الأديب أمراضاً نفسية ، وقد يكشف نسقه الفكرى أو عمله الفنى عن

خصائص أو علامات وأحوال مرضية ، غير أن هذه الخصائص والأحوال المرضية لا تفسر فكره أو عمله كما يزعم النقاد المتأثرون بالتحليل النفسى (وإن كان بعض النقاد قد استغل فكرة يونج عن النموذج الأولى وعن « النفس » anima والاتجاهات والوظائف والأنماط النفسية بطريقة ناجحة فى تحليل شعر إليوت وقصيدة كيتس الشهيرة « أنشودة للعندليب ») ويحتمل ــ فى تقديرى المتواضع ــ أن يكون ياسبرز قد تأثر بصورة مباشرة أو غير مباشرة « بيونج » فى محاولته إيجاد ما يمكن أن يسمى بظاهريات النفس التى تتخطى الفردية الواقعية وتغوص فى أعماق الوعى واللاوعى الجمعى المتأصل فيه (على نحو مشابه لما فعله باشلار فى تفسيره للخيال الخلاق والصورة الشعرية) . وليس من المستبعد أن يكون قد تأثر كذلك بصورة مباشرة أو غير مباشرة بكتابات « دلتاى » و « هُسِّرْل » وتلاميذهما ، وأن يكون قد أخذ عن الأول ما وصفه « بعلم نفس الفهم » أو التفهم للحياة الشعورية ، وتجربتها ، والاندماج المتعاطف فيها ، ومحاولة تفسيرها ، وتأويل حوافزها ، وإمكاناتها من الباطن ، وأن يكون قد تابع الثانى فى هجومه الساحق على النزعة النفسية والبشرية فى المنطق والمعرفة ، وفى محاولته جعل فلسفته فى الظاهريات (أو الفينومينولوجيا) نوعاً من علم النفس الخالص للوعى المحض الذى ترى الماهيات أو تعاين فى مجاله الحىّ ، ويبدأ منه وحده تأسيس كل مناطق الوجود والمعرفة والتقويم .

٣ ـ هل يعنى كل ما ذكرناه الآن أن ياسبرز قد تأثر بالمنهج الظاهرىّ ووليده الأحدث عهداً ، وهو منهج التفسير (أو التأويل ـ الهرمنيوطيقا) الذى تطور إلى فلسفة شاملة عند بعض أقطابه ، مثل جادامر وريكور وبولنو وبيتى . . إلخ ؟ وهل نجد لهما مكاناً لديه على الرغم من تحفظه إزاء المناهج بعامة ، وخلوّ كتاباته من الإشارة الصريحة إليهما ؟

يعلم القارىء أن « الظاهرية » تعد نفسها منهجاً معرفياً محايداً لوصف معطيات الوعى أو الشعور وتمحيصها بغية « الحدس » بماهيات الظواهر التى تتجلى فيه ، أو رؤيتها وعيان حقائقها ومعانيها عياناً حياً . وقد عرّفها مؤسسها إدموند هُسِّرل (« ١٨٥٩ ـ ١٩٣٨) بأنها « عودة إلى التجربة » ، وراح فى بداية عهدها يردد نداءه الشهير : « لنرجع إلى الأشياء نفسها » ! ولم يقتصر الأمر بعد ذلك على الوصف المباشر لظاهرات الشعور دون أى أحكام أو فروض مسبقة ، إلى حدّ وضع العلم الطبيعى والعلم الوضعى « بين قوسين » أو تعليقهما (وهو ما يعرف عنده بمصطلح الإيبوخيه الذى استخدمه قدماء الشكاك الإغريق) بل تعداه إلى تحديد نسيج هذا العالم الحىّ الذى سميناه الشعور ، بوصفه قطب الوعى العينىّ المباشر ، الذى يتميز بأنه يتوجه إلى كل ما يعيه أو « يقصد » إليه (ومن ثم كانت القصدية هى بنيته الأساسية) . ثم تطورت الظاهرية وتنوعت تطبيقاتها ومناهج الردّ فيها ، وبلغت مرحلة مثالية متعالية ، عجز كثير من تلاميذ هسرل عن ملاحقته فيها أو إقراره عليها . بَيْدَ أن هدفها المزدوج قد بقى على كل حال كما حدّده مؤسسها على الصورة التالية :

أ ـ أن تكون الظاهرية علم نفس محض ، موازيا للعلم الطبيعى ، بحيث يميِّز النفسىَّ عن الطبيعى تمييزاً حاسماً (ولا ننسى أنه شنَّ حملة ساحقة على النزعة النفسية فى المعرفة والمنطق فلم تقم لها قائمة بعده !)

ب ـ وأن تكون منهجية كلية شاملة لإعادة بناء العلوم والمعارف بأسرها ، أى فلسفة متعالية وعلم وجود عام (أنطولوجيا) مهمتها الكشف عن البنى الأساسية للشعور ذاته ومقولاته الدائمة التى تؤسس أو تكوِّن مناطق الوجود ومجالات المعرفة ووحدات المعنى وماهيات الحقائق والقيم . . الخ ، التى تظهر نفسها فى عالمه الحىّ . . .

والحق أن أهداف « الظاهرية » ومناهجها تشترك فى أمور كثيرة مع أهداف الفن والأدب والشعر بوجه خاص ، ومناهج فهمها وتفسيرها . فبقدر ما تكشف الظاهرية من خلال اللغة عن « كينونة » التجربة ونسيج العالم المعيش ، يمكن ـ بغير تجاوز كبير ! ـ أن نصف مبحثها بأنه فى صميمه وفى روحه المتغلغلة فى الوجدان الباطن مبحث أدبى بوجه عام . بهذا توفق بين النزعة الوجودية الحميمة ووحدة التجربة وعدم قابليتها لأن تردَّ إلى شىء عداها ؛ وبذلك أيضاً ترفض التحليل المنطقى الذى يمكن أن يهدد وحدة الشعور وتكامله ، على نحو ما يعبر « موريس ميرلوـ بونتى » (١٩٠٨ ـ ١٩٦١) : « ليس العالم هو ما أفكر فيه ، بل هو ما أعيشه وأحياه » .

ولعل هذا هو الذى حدا ببعض فلاسفة العصر ـ مثل هيدجر ١٨٨٩ ـ ١٩٧٦ وسارتر ١٩٠٥ ـ ١٩٨٠ وميرلوـ بونتى نفسه ـ إلى التعبير عن كثير من حدوسهم وأنظارهم الفلسفية بلغة تقترب أحياناً من لغة الأدب والفن ، وأن يقيموها فى أحيان أخرى على حدوس الأدباء والشعراء (مثل هيدجر فى شروحه لشعر هلدرلين وريلكه وتراكل ، وسارتر فى تفسيره لشعر بودلير ولأعمال عدد كبير من أدباء العصر ، ومثل غيرهما من النقاد الظاهريين الذين اهتموا بشعراء غنائيين مثل ما لارميه وريلكه ووالاس ستيفنز ورينيه شار وسواهم ممن أبدعوا عوالمهم الخيالية الخاصة) . إنهم يوحون إلينا بأن

الأدب يمكن أن يكون أصدق شكل من أشكال التعبير الفلسفى ، كما يمكن أن ينهل الفكر الفلسفى من ينابيع الشعر والفن ، وأن يلجأ إلى الفن وإلى الشعر بوجه أخص ، بوصفه مصدراً أساسياً لمعرفة طبيعة الإدراك الحسى وغيره من ظواهر النشاط العقلى ، كالخيال على سبيل المثال[٩] . والواقع أنه لا عجب فى هذا كله ؛ فالأدب فى النهاية وصف وتحليل لمعطيات الوعى ؛ وكم قدم من الشواهد على « اللاوعى » فى صور لغوية واعية ، وكم « علق » وجود العالم المكانى ـ الزمانى أو وضعه بين قوسين (كما يقتضى منهج الردّ الذى توسعت فيه الظاهرية) ليحقق امتلاء التجربة وتدفقها . ولعل الشعراء أنفسهم أن يكونوا أكثر من تعمق هذا المنهج ـ الذى طبقته الظاهرية ـ كما سبق القول ـ بطريقة معرفية « وما هوية » قصدية لكى يتأملوا الأشياء والمعانى فى الشعور المحض تأملا يتسم بالجدّة والأصالة والنضارة ، ويوظفوا اللغة فى سبيل استدعاء عالمهم الشعرى وإبداع عالمهم الخيالى الذى لا يتعلّق بعالم الوقائع بقدر ما يتعلق مباشرة بالشعور الخالص . ذلك لأن الشاعر ـ شأنه فى هذا شأن الفيلسوف الظاهرىّ ـ ينطلق من التسليم بأولوية الشعور ، وبأن الأشياء لا تفهم ،وربمالاتوجد أصلاً، إلا فى علاقتها بالشعور الذى يتوجه إليها بطبيعته ، أو بقصدها ـ كما سبق القول . ويكفى فى هذا المجال المحدود أن نورد عبارة ما لارمية (١٨٤٨ ـ ١٨٩٢) التى توضح قدرة الشعور الخلاّق على تكوين عالمه الشعرى من خلال اللغة الرمزية المصفّاة من كل أثر للشيئية إلى حدّ التماس مع العدم . . : « أقول زهرة ! ومن داخل ذلك النسيان لأى مَعْلم من المعالم التى يمكن أن يرتبط بها الصوت الذى نطقت به ، تتصاعد بشكل موسيقى ، وبفكرتها أو مثالها النقى الرقيق تلك الزهرة المفتقدة فى كل باقات الزهور » .

وحسبنا هذا المثل الواحد دليلا على استفادة نقاد الأدب والشعر من خصوصية عالم التجربة الشعورية الحىّ ، ومن غناه وامتلائه وسعيه الدائب لكى يردَّ إلينا « جسد العالم » كما يعبر عنه الشعر الذى لا يستمدّ وجوده ـ فى نظرهم ـ إلا من الشعور وفى الشعور ، لأنه ببساطة جزء منه ولا استقلال له عنه .

ولقد نبهنا النقد الظاهرى إلى عدد من الحقائق التى يمكن إجمالها على النحو التالى :

أ ـ حسبان الخيال أو التخيل مصدراً للتحرر ؛ فبقدر مايجذبنا العالم الفنى الخيالى للاستغراق فيه ، نجده يساعدنا كذلك على التحرر منه والشعور بنوع من الصفاء والسكينة الجمالية الخالصة . وهو بقدر ما يجعلنا نغوص فى خصوصيته ، يتيح لنا أن نجرب خصوصية شعورنا ووجودنا الباطنى الحميم .

ب ـ حسبان العمل الفنى والأدبى موضوعاً قصديا مستقلا ، مع تأكيد أن تجربة هذا العمل نوع من التذوق أو التأمل الذى يحقق إنسانيتنا ويزيدها عمقاً وغنى وامتلاء . ومن ثمَّ لا يكون النقد الظاهرى تقويماً ، بقدر ما يكون تجلية للتجربة الجمالية ، وإشادة بثرائها .

ج ـ حسبان الاستجابة الجمالية والأدبية استجابة فعالة ، أى عملية « وضع بين قوسين » يتخل فيها الناقد والمتلقى عن كل افتراضاته وأحكامه المسبقة ، بحيث يقصد إلى الموضوع الجمالى ذاته على نحو ما هو معطى له « بلحمه ودمه ! » وبحيث يستغرق فيه ، كما تقدم القول ، وينفتح عليه ، ويسلم نفسه له كما يقضى بذلك مبدأ التفاعل بين الآفاق ، أو المشاركة بين الذوات ، الذى طالما أكدته الفلسفة الظاهرية . وكأننا نتعلم منها كيف نرى وكيف نقرأ كما ينبغى أن تكون الرؤية والقراءة ، دون أى تحفظ عقلى ، أو رغبة فى الاحتفاظ بحكم عقلى مستقل (وهو درس فى التواضع للمغرورين والمعذبين فى أرض الأدب والفكر والفن !) وعند ذلك نلتزم الالتزام المنشود من القارىء بما يقرأ ، ونشعر شعوراً حدسيا مباشراً بشعورنا نحن بالموضوع الجمالى الذى استغرقنا حتى جعلنا نتخل عن التعارض أو التضاد المعتاد فى المواقف الإدراكية بين شعورى أو وعيى من جهة والموضوعات أو الأشياء الطبيعية المطروحة أمامه من جهة أخرى . وفى ذلك تكمن المفارقة التى نبه إليها « دوفرين » إزاء التجربة الجمالية : فهى استغراق عميق مصحوب بتحرر وجدانى ، كما أنها تعبير عن وصف « باشلار » للخيال بأنه ضرب من التحويل الذى يحررنا من إحساسنا العادى بالواقع ؛ لأن التجربة الجمالية عنده هى نوع من « الحلم » الذى تتم فيه حالة استجابة يكون فيها الشعور شديد الاستغراق وشديد الانتباه فى وقت واحد ؛ بل إن هذه التجربة ـ فى رأى باشلار ـ تجربة نموذجية أولية (على حد تعبير يونج المشهور) ، أى عودة إلى الصور والبنى الأصلية للشعور ؛ وهى بهذه المثابة نوع من تحقيق إنسانيتنا وتعميقها وإثرائها .

* * *

لننظر الآن فى نص ياسبرز لنرى مدى تطبيقه للمنهج الظاهرى فى قراءته لنصوص الفلاسفة ، وفى تأريخه للفلسفة من وجهة نظر عالمية . وأول سؤال يخطر على البال ، هو هذا السؤال :

كيف يمكن لحوارى مع الأموات أن يجعلهم أحياء ؟ وكيف يستطيع الاتصال بنصوصهم أن يلبسها ثوب الحياة ؟

والجواب فى السؤال نفسه ؛ وهو جواب تمتزج فيه عناصر ظاهرية وتفسيرية فى وقت واحد ، لأنه كامن فى الحوار معهم ومع نصوصهم . فعندما أسأل يجيبنى النص الذى لا يرد على من يمر عليه مرور الكرام . غير أن إجابة النص ـ أو أجوبته الممكنة ! ـ لن تصل إلى سمعى إلا إذا استطعت أن أسوّغها بحسب المعنى القصدى الذى يضمره النص . وإذا لم يستجب هذا المعنى ظل الأموات صامتين . وعندما استوعب المضمون الحقيقى وأتملكه بحق ، يمكننى كذلك أن أفهم المعنى المختفى بين السطور أو تحتها ووراءها . ولن يتيسر هذا حتى تتفاعل أفكار المفكر « الميت » مع أفكارى ، ويتداخل افقه مع أفقى ـ كما يقول اليوم فيلسوف التأويل هانز جورج جادامر .

ومما يرجع هذا المنحى الظاهرىّ أن ياسبرز يؤكد على الدوام الأسس التى يقوم عليها ؛ إذ يفترض استبعاد أى أحكام مسبقة ، بل يفترض وضع العالم الطبيعى والوضعى ، لا معارفى وأحكامى السابقة وحدها ، بين قوسين ، قبل أن أحاول القرب من النص واستكناه قصده ودلالته فى حيدة تامة . ومعنى هذا أن من التبجح على الفيلسوف ونصوصه أن نعدّ كلامه مجرد سلم أتصرف به وأمضى فى اتباع درب لا يقودنى إليه (عظمة الفلسفة ، ص ١١٤) ، أو أن أقحم عليه معنى لا ينطوى عليه ، أو أقسره على الدخول فى وجهة نظر مسبقة للعالم ، شاء ذلك أم أبى ؛ فمثل هذا السلوك لا يمكن أن يوصف من الناحية الأخلاقية إلا بانعدام الحياء .

الفلسفة إذن تجربة معيشة قبل كل شىء . هى تجربة الحقيقة التى تحياها الذات فى تواصلها مع ذات أخرى ـ عبر رموز لغتها وعلاماتها ودلالاتها الممكنة ـ وفق إمكاناتها الوجودية الصميمة . ومادامت تجربة وجودية وذاتية تتم فى التاريخ ، فلن يتمّ تفسيرها على الوجه الملائم إلا بمنهج ذاتى وتاريخى أيضاً . وغنى عن الذكر أن هذا المنهج يقترب الآن أشدّ الاقتراب من منهج التأويل (الهرمنيوطيقا) ، ويبتعد تدريجاً عن المنهج الظاهرى بمعناه الدقيق عند مؤسسه الأول الذى استنكر أن تدخل فيه عناصر الذاتية البشرية من أى سبيل ، أو قل إنه يقترب من منهج تفسيرىّ انطلق من أساس ظاهرى ، كما حدث مع كل أصحابه الذين تبنوه بصور وأشكال مختلفة (خصوصاً من هيدجر إلى جادامر وتابعيهما . .) .

والحق أن التاريخ لم يغب أبداً عن عينى ياسبرز ؛ فهو لم يتوقف عن التفكير فى أصله وهدفه (كما ينطق بهذا كتابه المشهور بالعنوان نفسه ١٩٤٩ ، ١٩٦٣ ، وكتاباته المتأخرة عن مستقبل الإنسانية ومصيرها فى مواجهة الخطر النووى المنذر بالإبادة والكارثة الجماعية) . وإذا كان التاريخ عنده هو قبل كل شىء تاريخ الأفراد العظام ، فإننا لانتصل بتراثه الماضى والحاضر لإشباع فضولنا للمعرفة ، ولا لإثبات تميُّزنا بالعلم أو تفوقنا على الآخرين ـ كما يتصور بعض الصغار فى بلادنا ، من الأدعياء الاستعراضيين والمتضخمين الجوف ، الذين ارتفع ضجيج طبولهم ، واشتدّ سعارهم إلى الشهرة الرخيصة والأضواء الكاذبة ـ بل لكى نوجد بعمق وصدق حين نتواصل مع وجود العظماء ومع عظمة الذين وجدوا أنفسهم فى الحقيقة ، ولكى نوقظ فى أنفسنا ينابيع المسئولية والجدّ والإنسانية ، ونؤكد حريتنا فى أن نكون ونأمل ونعمل فى سبيل مستقبل نشارك فى صنعه مع بقية « الأحياء » الذين ضمهم حضن الأرض منذ مئات السنين أو آلافها ، أو من الذين مافتئوا يضطربون على ظهرها . ومن لايتدبر وجوده على « خلفية » من آلاف السنين فى عمر البشرية فلن يعرف ذاته ، ولن يدرك الهدف من الماضى والحاضر والمستقبل . ومن ثمّ يصبح التاريخ والتراث وجوداً حياً يصل الأمس بالغد فى لحظة سرمدية هى لحظة الفعل الحاضر فى الحقيقة الشاملة العالية ؛ لحظة الوعى الحر المسئول عن وجودها وعملها الدائب فينا وفى كل شىء وكل إنسان ؛ فالتاريخ فى النهاية هو مجلى هذه الحقيقة وسجل حضورها الحىّ ؛ وما لم يتواصل وجودنا مع وجود أولئك الذين جسّدوها فيه فلن نفهم شيئاً عن معنى الفلسفة ولا غير الفلسفة .

٤ ـ لعلنا أن نكون قد رأينا من العرض السابق أن « ياسبرز » قد اقترب أشدّ القرب من منهج الفهم والتأويل « الهرمنيوطيقى » ، وإن لم يحرص هو نفسه على التصريح بذلك ، ولا حرص أصحابه الذين تبلور على أيديهم فى السنوات الأخيرة على ضمه إلى صفوفهم أو الإشادة بدوره فى صياغته وتطبيقه . إن قراءاته لنصوص الفلاسفة وبعض الفنانين والأدباء تشهد على أنه ينظر فيها من الداخل ويحاول أن يتملك مضامينها الباقية بالتعاطف والحوار النقدى الحر معها ، لا من وجهة نظر يفرضها عليها ، ولا بمعيار مذهبى أو « شعارى » خارجى يدعى الصحة أو « الموضوعية » المطلقة[١٠] ، ولا لانتقادها ومناظرتها وهدمها ـ فالنقد الحقيقى يفترض الحب ، ويقوم على التفهم والكشف ، وهو يبتعد عن كل شهوة رخيصة لاثبات التفوق والتحذلق . هذا التعاطف لا يمنع بطبيعة الحال من التصارع مع النصوص وإدراك حدودها وتناقضاتها وجوانب ضعفها وقصورها ، ولا يتعارض مع تطبيق المناهج والأدوات العلمية الدقيقة لتحقيقها وتمحيص لغتها وبنائها ومستوياتها المختلفة ، ووضعها فى سياقاتها التاريخية والاجتماعية والسياسية

إلخ ؛ فكل ذلك يقوى من أواصر اتصالنا بها ، ويوقظ معرفتنا بحدود وجودنا وإمكاناتنا . وسواء استوعبنا مضامينها وتملكناها بحيث صارت شيئا خاصا بنا ، أو رددناها وفنّدناها بوصفها « الآخر » المباين لحقيقتنا وغايتنا ، فإن ذلك لن يقلّل فى شىء من موقفنا المبدئى القائم على « تجربة » النص ، وإعادة استحضاره وإنتاجه ، وضرورة بذل كل الجهود الذاتية والموضوعية الممكنة للاندماج فيه والاتصال بحقيقته المحدودة بحدود النقص والتناهى والقصور البشرىّ .

وليست هنالك طريقة (أو وصفة !) معينة يمكن التوصية بها لتفسير نص معيَّن أو تأويله . فلا مفرَّ من اختلاف التفسير باختلاف النصوص والمفسِّرين . صحيح أنه ينبغى علينا أن نلجأ إلى المقولات العامة ، وأساليب البحث وقواعده « العلمية » المتفق عليها ، ولكن المهمة الملحة هى تحقيق المشاركة فيها ، والتواصل معها ، وبغيرهما يستحيل النقد الحقيقى كما يستحيل « التفلسف » الحقيقى (الذى أوصانا به كانط (١٧٢٤ - ١٨٠٤) عندما كان يكرر قوله لتلاميذه : أنا لا أعلمكم الفلسفة - بمعنى تاريخ الآراء والأفكار والمذاهب - وإنما أعلمكم التفلسف ؛ قفوا على أقدامكم ! فكروا بأنفسكم ! . .) . ولا ننسى فى هذا السياق أن نقاد فلسفة التأويل يأخذون عليها أنها لم تتوصل إلى مبادىء أو قواعد يمكن الإجماع عليها ، ناسين هم أيضاً أنه لم يتوصل أحد حتى اليوم إلى مبادىء ثابتة أو قواعد مطلقة ، لا فى الفلسفة ولا فى النقد ، وأن من الطبيعى أن تختلف المبادىء والقواعد - إذا صحَّ استخدام هاتين الكلمتين - باختلاف المفسرين الذين تختلف قراءاتهم وتفسيراتهم للنص الواحد ، دون أن يلزم عن ذلك بالضرورة أن نتهمهم بالذاتية والنسبية ، وتنكُّب الموضوعية ؛ لأن هذه المفاهيم نفسها بحاجة دائمة إلى التحديد والتوضيح ، كما أن أصحاب فلسفة التأويل يؤكدون أن منهجهم ذاتى وتاريخى ونسبى ، وأن الموضوعية « المطلقة » هنا شىء مستحيل ؛ ذلك بأن الفهم أو التأويل عملية دائرية تنصهر فيها الآفاق وتتداخل ، أو تتنافر وتتباعد ، فتحاول « ترجمة » الغريب والآخر الأجنبى عنها من موقفها الخاص لتزداد معرفة به . وهو على كل حال ليس عملية أفقية أحادية الاتجاه (وقد ألحَّ على هذا فلاسفة التأويل ، من هيدجر إلى جادامر وبولنو . .) . والمهم هو فتح أبواب الإمكانات المختلفة للقراءات المتعددة والممكنة للعمل الفكرى أو الفنى وللوجود الإنسانى .

ربما جاز لنا فى النهاية أن نعترض على النظر إلى الأعمال والتجارب الفلسفية والفنية بوصفها مجرد رموز ، أو بالأحرى شفرات تحتاج إلى الحلِّ ، لبيان دلالتها على العلو أو الحقيقة الشاملة كما يفهمها ياسبرز نفسه ، أو كما يوحى إلينا بأنها مستعصية على الفهم . وسيكون من حقنا فى هذه الحالة أن نأخذ عليه تقييده للمعانى الممكنة للرمز فى معنى واحد ، بالرغم من أن الرمز يختلف عما يدل عليه ويزيد عنه ، ولايمكن أن يقتصر على العالى أو الشامل وحده . وربما جاز لنا كذلك أن نقول إن هذا فى نهاية المطاف تفسير أحادى لا يستقيم مع استقلال العمل أو النص وخصوصية تركيبه وسياقه ، ولا مع قابليته لتفسيرات وتأويلات متعددة ، يمكن أن ينفتح عليها وأن تنفتح عليه ، كما أن مختلف النصوص والأعمال سيصبح فى هذه الحالة مجرد أمثلة أو نماذج لا تكتسب معناها وحقيقتها الخاصة إلا من حيث دلالتها على تلك الحقيقة الشاملة ، أو بالأحرى من حيث تعبيرها عن فلسفة « ياسبرز » نفسه ، التى تدور حولها دوران السواقى والأراجيح حول محور واحد ، أو الأغانى والتنويعات على لحن لا يتغير (وهذا ما يمكن أن يقال أيضاً بمعان مختلفة عن تفسيرات فلاسفة كبار آخرين لنصوص غيرهم ، مثل تفسيرات أرسطو قديماً ، وهيجل حديثا ، وهيدجر فى عصرنا الحاضر ، إذ يبرزون من تلك النصوص مايؤكد فلسفاتهم هم . . .) . كل هذا جائز ومشروع . ولايملك أحد أن يحرمنا حقنا فى تفسير « تفسير » ياسبرز أو غيره ، ولافى تقديم تفسير مختلف تحكمه عوامل تكوين ذاتيتنا ووجودنا التاريخى ، وتأثير تجاربنا اللغوية والثقافية والتراثية التى تضافرت على تشكيلها ؛ وانعكاس المقولات والأحكام والتصورات السائدة على معرفتنا وفهمنا ونقدنا ، بل جنايتها فى كثير من الأحيان على محاولاتنا فى تفسير الأعمال والنصوص ، وبخاصة ما ينتمى منها إلى عصر غير عصرنا ، وإلى ثقافة وتاريخ وتراث وتقاليد مختلفة عن تلك التى كونتنا . صحيح أن التفسير الجوهرى - إذا صح هذا التعبير ! - ينطوى دائماً على محاولة لمجاوزة النص نفسه إلى السؤال أو الإشكال الأساسى الذى بعث ذلك النص إلى الوجود . ومهما حاولنا أن نفتح أفقنا على أفق النص والذات التى أبدعته ، فلا بد أن يبقى تفسيرنا محدوداً بالحدود والعوامل التى سبق ذكرها ، ولا مفرَّ من أن يكون مختلفاً عن أى تفسير آخر لذات أخرى غير ذاتنا ؛ فلا مجال هنا للحديث عن « موضوعية » مطلقة ، نعلم اليوم أكثر من أى يوم مضى أنها مستحيلة . ولا مناص من الاعتراف بأننا نفهم دائماً من خلال أسلوبنا فى الرؤية والوجود ؛ وهو أسلوب قد لا نعيه إلى حد كبير ، ولا نستطيع فى الوقت نفسه أن نعيش بدونه .

مهما يكن الأمر فإن تدخل التأمل الفلسفى (أو التأمل النقدى القائم بالضرورة على أسس فلسفية) ما يزال بنظرياته واتجاهاته الكثيرة التى تشغلنا اليوم - ولا حاجة بى لذكر أسمائها أو الجدل حولها - أقول إنه ما يزال موضع السؤال

والإشكال ، ولم يفلح معظمها ـ كما أسلفت ـ فى تقديم معايير مضمونه أو قواعد متفق عليها من الجميع (ربما لأننا ننسى أحياناً أن التفسير يقوم على الفهم والتذوق ، ولابدَّ أن يختلف كلاهما باختلاف النصوص والمتذوقين . . .) . ولو نجحت الفلسفة فى تقديم أسس نظرية متينة للتمييز بين التفسير « العلمى » والفهم « الإنسانى » ـ أو الذاتى التاريخى ـ (كما حاول فلاسفة الهرمنيوطيقا ومازالوا يحاولون دون أن يصلوا إلى مبادىء أو نتائج عامة الصدق ، ربما لأسباب كامنة فى فلسفتهم نفسها . .) ـ أقول لو أمكن هذا ذات يوم فى حدود معينة ، لكان للفلسفة تأثير أكبر وأكثر فعالية على النقد الأدبى والفنى . ولاشك عندى فى أنها تسعى دائبة على الطريق إلى هذا التأسيس ، كما يتبين من بحوث بعض المعاصرين (مثل رومان إنجاردين وج . هـ . فون رايت وك . و . آبيل وت . م . زيبوم وغيرهم) . وسيبقى تفسير التفسيرات نفسها ومراجعتها أمراً يحتمه مبدأ تعدد التفسيرات وثراء النصوص العظيمة ـ فى الفلسفة والأدب والفن ـ بالإمكانات التى لا حدَّ لها . ويكفى النصّ الذى نقدمه أن يكون قد سمح لنا بتفسيره ، بعد أن سمح بالانفتاح على مختلف التفسيرات .

□ □ □

الهوامش

(١) كارل ياسبرز : مدخل إلى الفلسفة ، زيوريخ ١٩٥٠ وميونخ ١٩٥٣ ـ الطبعة الرابعة عشرة ، ميونخ ١٩٧٢ ، ص ٦٢ .

Jaspers, Karl; Einführung in die Philosophie. Zürich 1950-München 1953-14. Aufl. ebd. 1972, S. 62.

(٢) كورت سالامون (محرر) : ما الفلسفة ؟ نصوص جديدة لفهمها ـ توبنجن ، سلسلة الكتب الجامعية ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٦ ـ ص ٣٩ ـ ٥٠ .

Salamun, Kurt, Was ist Philosophie? Neuere Texte zu ihrem Selbstverständnis-2., erweiterte Auflage-Tübingen, UTB. S. 50 f.

(٣) انظر حول مشكلة العلو بوجه عام كتاب الأستاذ فولفجانج شتروفه : فلسفة العلو (الترانسندنس) ـ القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٧٥ ، ترجمة كاتب هذه السطور .

(٤) وهو الأستاذ هانز سانر ، الذى سيرد اسمه فى هامش لاحق . وقد عرفت بعد كتابة هذا التمهيد أنه قد نشر هذا النص الأخير مع غيره من شذرات تراث الفيلسوف عن التاريخ للفلسفة والفلاسفة العظام .

(٥) هانز سانر ، كارل ياسبرز فى شواهد ذاتية ووثائق مصوَّرة ـ هامبورج ، سلسلة روفولت ، ١٩٧٣ ، ص ٧٧ ـ ٨٢ .

Saner, Hans, Karl Jaspers in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten-Hamburg Rowohlt-Monographien, 197, S. 77-82.

(٦) انظر : نصوص مختارة من التراث الوجودى ، ترجمة فؤاد كامل . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة النصوص الفلسفية ، ١٩٨٧ ، ص ٩٣ (وهو يتضمن أربعة أحاديث من المدخل إلى الفلسفة الذى ترجم إلى الإنجليزية تحت عنوان سبيل إلى الحكمة) .

(٧) كارل ياسبرز ، ستريندبرج وفان جوخ ، محاولة تحليل مرضى مع إضافة مقارنة لكل من سويدنبرج وهلدرلين ـ ميونخ ، بيبر ، ١٩٤٩ ـ ص ٥ ـ ٨ .

Jaspers, Karl; Strindberg und Van Gogh. Versuh einer Pathographischen Analyse-München, Piper, 1949, S. 5-8.

(٨) ياسبرز ، كارل : عظمة الفلسفة ـ ترجمة الدكتور عادل العوّا ـ بيروت ، منشورات عويدات ، د . ت ، ص ١١٧ ، ١٢٣ (وهى ترجمة لمقدمة كتاب الفلاسفة العظام الذى لم يكن تحت يدى أثناء كتابة هذه الصفحات) .

(٩) موسوعة برينستون للشعر وفن الشعر ، الملحق ، ٩٦١ ـ ٩٦٤ .

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Supp., p. 961-964.

(١٠) سحر محب مشهور : نحو فهم العملية الإبداعية : نظرة تأويلية ـ فى « فصول » ، المجلد السابع ، أبريل ـ سبتمبر ١٩٨٧ ، ص ١٦٢ ـ ١٦٣ .

مهمة كتابة تاريخ الفلسفة

١ ــ التصور التاريخي للفلسفة :

تتراكم أمامنا النصوص الوفيرة والمعارف المتواترة من التراث ؛ فما معناها بالنسبة إلينا ؟ وكيف تتسق فيها بينها ؟ وعلى أى نحو تمثل كلا متكاملا ؟ إن الاجابة عن هذه الأسئلة لتنبع من طريقة فهمنا لهذه النصوص والمعارف . فتصورنا للتراث المأثور وتفسيرنا له هو وحده الذى يجعله حاضرا أمام عقولنا .

والصعوبة التى تواجه أي محاولة لإعادة كتابة تاريخ الفلسفة تكمن فى ضرورة الانفتاح على هذا التاريخ فى مجموعه وتصوره تصوراً كليا حتى يمكن أن يصبح موضوعا للتأمل . فليس هناك عرض نهائى وموضوعى ، ولا توجد موسوعة معتمدة لتاريخ الفلسفة يمكنها أن تفى بطبيعة التجربة الفلسفية أو توضح ماهية التفكير الفلسفى . إن النصوص وحدها هى التى يمكن أن توصف بالموضوعية ، وذلك بقدر ما تكون قد نقلت إلينا أو أعيد بناؤ ها بأمانة . وتعمق النصوص يبين لنا أن حجمها ـ فى نطاق التاريخ العالمى للفلسفة ـ من الضخامة بحيث يصبح من المحال على إنسان واحد أن يعرفها جميعا معرفة دقيقة ، كما يبين من ناحية أخرى أن النصوص الأصيلة تحتمل تفسيرات لا نهاية لها .

إن كل العروض التى تزعم أنها تصنف المادة التاريخية وترتبها وتعممها وتؤلف بينها فى إطار الموضوعية الخالصة إنما تنطبع فى الواقع بأسلوب التفكير الفلسفى الخاص بأصحابها . وهى تختلط ـ دون أن يقصدوا إلى ذلك فى معظم الأحوال ـ بالنزعات المدرسية المتزمتة ، التى تغفل عما تنطوى عليه من تبريرات عقلية وتركيبات مصطنعة تتسم بالتوفيق والتلفيق . ويظل تصور هؤلاء المؤلفين مقيداً باستخلاص الدروس التعليمية ، وتحليل ما بينها من علاقات عقلية ، وما يترتب عليها من نتائج وتناقضات . كذلك يظل مضمون هذا التصور فى نهاية المطاف أمرا غامضا من الناحية الوجودية .

ينبغى علينا إذا أن نسأل عن موقف مؤرخ الفلسفة ووجهة نظره لكى نتمكن من تقدير أهمية تصوره وحدوده ، والكشف عن العوامل الذاتية التى تدخلت فيه . والواقع أن المؤرخ الجدير بهذا الاسم يتعين عليه أن يعرف نفسه معرفة واضحة . فكل وجهة نظر يتبناها عن وعى لا تعدو أن تكون زاوية واحدة من زوايا الرؤ ية التى تكون فى مجموعها صورة شاملة لتاريخ الفلسفة . وهو فى الحقيقة لا يريد أن تكون له وجهة نظر ؛ لأنه يسعى إلى أن يفهم ابتداء من الكل ، وأن يرجع بتفلسفه إلى الأصل فى هذا الكل ، مدفوعا بتاريخ الفلسفة بأسره ؛ بل إنه ليتمنى ـ مهما تكن أمنيته بعيدة المنال ـ أن تهتدى جهوده فى هذا السبيل بفكرة معرفة عامة بحصيلة الموروث الفلسفى الذى لا نهاية له . وطبيعى ألا يكون تصوره تصورا جامدا أو محدودا بوجهة نظر ثابتة ؛ لأنه يصب فى نهر التفلسف العام ، ويشارك فى مجراه الواحد ، لكى يستطيع فى هذه اللحظة أن يجربه فى نفسه ، انطلاقا من موقفه ، واعتمادا على وسائله وإمكاناته ، حتى تنبثق عنه فى النهاية صورة خاصة به ، أو بالأحرى صور كثيرة يلقى بعضها الضوء على بعضها ، ويتفاعل بعضها مع بعضها فى حركة مستمرة . وعلينا الآن أن نستوعب هذا التصور لتاريخ الفلسفة وننظر إليه عن قرب .

ا ـ الفلسفة بمعناها الصحيح وتاريخ الفلسفة (فكرة الفلسفة الخالدة) .

ترتبط الفلسفة بتاريخها بعلاقات متعددة :

١ ـ فقد يكون التاريخ سلسلة من الأخطاء التى تم تجاوزها ، أو يكون هو التقدم الذى تحقق بتحصيل المعارف الدقيقة وتجميعها ، بحيث تمثل اللحظة الحاضرة فى هذا التقدم أقصى ذروة بلغها .

هكذا ترتسم أمامنا الصورة التالية لتاريخ الفلسفة : فليس ثمة غير حقيقة واحدة فى ذاتها ، صادقة فى كل زمان ؛ وهى ثابتة لا يمكن أن تتغير ، متماثلة مع نفسها إلى أبد الآبدين . غير أن الإنسان يكتشفها على مدار الزمن خطوة فخطوة ، وجزءا بعد جزء ، بحيث تكون كشوفه حصيلة نهائية لا رجعة فيها . والمعنى الكامن فى الحقيقة التى تم الكشف عنها لا يتوقف على العصر ولا على الحضارة ، وهو لا يعتمد على المواقف والظروف التى أمكن العثور عليه فى ظلها ؛ فالحقيقة نفسها مستقلة عن الظروف التى خضع لها اكتشافها . كانت نظرية فيثاغورس صادقة قبل الكشف عنها ، وسوف تظل صادقة إلى آخر الزمان . وفهم هذه النظرية يتطلب دراستها هى نفسها ، لا دراسة تاريخ اكتشافها ، إذ كان من الممكن اكتشافها قبل ذلك التاريخ أو بعده . وليس التاريخ إلا المجال الزمنى الذى تم فيه التوصل إلى حقائق دقيقة تخطت كل زمان ؛ حقائق عرفها الإنسان هنا وهناك ، وظلت تنمو وتطرد على نحو متصل . والوجود التاريخى هو الشكل

الخارجى الذى تتخذه رؤية الحقيقة وهى فى سبيل تحققها . ربما يكون فهم التاريخ أمرا مهما ، ولكن للتاريخ لا أهمية له بالنسبة إلى الحقيقة نفسها ؛ لأنه لا يخبرنا إلا عن تتابع الاكتشافات بصورة عَرَضية أو محتملة . ونحن نتعلم من الماضى ما وفره لنا من معارف مكتسبة ، ولكننا نفضل دائما أن يكون ذلك على هيئة عرض منهجى وموضوعى منظم ، لا على هيئة الدراسة التاريخية . ونحن ندرس الكيمياء ، أما تاريخ الكيمياء فلا ندرسه فى أحسن الأحوال إلا على سبيل الهواية أو المتعة الشخصية . وقياساً على هذا يلزم دراسة الفلسفة من حيث هى مجموع الأنظار الفلسفية الراهنة . صحيح أن تاريخ الفلسفة يبين التطور الذى أدى إليها ، ولكن هذا التطور يقتصر فى الواقع على تتبع ظهور هذه الأنظار النهائية التى ثبتت صحتها ، والتى كان من الضرورى استخلاصها من سحب الأخطاء التى كانت تغلفها . لقد تقدمنا وتخطينا أفلاطون وكانط . ولنمثل لهذا الزعم بصورة متواضعة فى ظاهرها : لقد كان المفكرون السابقون عباقرة بحق ، أما أنا ، وإن كنت مجرد عصفور ، فإنى أحط على رأس العملاق وأرى أبعد مما رآه .

إن هذا التصور سيقصر مهمة تاريخ الفلسفة على البحث عن شىء غريب عن موضوعه الحقيقى ، وتفسير جوانبه العرضية تفسيرا نفسيا أو اجتماعيا ، وتعرف الطبيعة الإنسانية التى أمكنها أن تقع فى مثل هذه الأخطاء ، أو تتوصل لمثل هذه الآراء فى ظل ظروف معينة ، بحيث يسهل تجنب العثرات فى ضوء معرفتها .

بيد أن هذه الصورة التى قدمناها لتاريخ الفلسفة ـ على الرغم من صحة بعض تفصيلاتها ـ هى فى مجموعها صورة خاطئة خطأً جذريا :

هناك فرق كبير بين تاريخ العلوم المتخصصة وتاريخ الفلسفة ؛ فالواقع أن تاريخ الكيمياء أو تاريخ الرياضيات لا يبدو أنه جزء أساسى من دراسة تلك العلوم ، على حين أن تاريخ الفلسفة يمثل منذ عهد طويل المجال الحقيقى لدراسة الفلسفة ـ حتى فى تلك العصور التى بلغ فيها الإبداع الفلسفى غاية ازدهاره . ولما كانت الفلسفة مختلفة عن العلم ، فإن ما يصدق على تاريخ العلوم ـ وإن لم يكن هذا بصفة مطلقة ـ لا يتحتم بالضرورة أن يصدق على تاريخ الفلسفة .

هنالك عالم يمثل كل ما هو « دقيق » ، ويمكن أن يتحقق فيه التقدم إلى ما لا نهاية ، وتتسع المعارف بصورة مستمرة ، ويتم توصيلها إلى أفهام الناس جميعا ونقلها من حضارة إلى أخرى بغير تغيير . ويضم هذا العالم قدرا هائلا من المعارف المحددة التى يمكن البرهنة على صحة محتواها ، كما يتفق الإجماع العام على الاعتراف بنتائجها . غير أن هذا العالم ليس هو كل العالم . فعالم المعارف الدقيقة أو الضرورية يفتقر قبل كل شىء إلى الكلية . ونحن نستطيع أن نميز فيه جوانب جزئية ، ولكننا لن نميز الكل أبدا ، اللهم إلا إذا كان كلا نسبيا فى علاقته بكل آخر ، لا الكل ذاته وبصورة مطلقة . أضف إلى هذا أننا لا ندرك فى هذا العالم إلا بعض الوقائع الموضوعية المحددة ، فى حين يوجد خارجها شىء آخر مختلف عنها ، وأقصد به الذات التى تعرفها ، بجانب موضوعات أخرى ترتبط فى علاقة معها .

ثم إن هذا العالم يفتقر كذلك إلى قيمة مطلقة تهم وجودنا الحميم . ذلك لأنه لا يقدم أى إجابة عن الأسئلة المتعلقة بحقيقتنا الذاتية أو كينونتنا الخاصة . ونحن نملك شعورا أصيلا بجدية هذه الأسئلة : فحقيقة كوننا موجودين تنطوى فى صميمها على سرٍ معتم غامض . هذا السر يعطى الحياة وزنا لا نهائيا . ففى هذه الحياة يتقرر شىء ما . ومن المهم أن أعرف كيف أعيش ولأجل أية غاية أعيش . ونحن نملك كذلك شعورا بالمطلق ، يمكنه أن يقف فى مواجهة كل ما هو جزئى . هذا الشعور شامل محيط ؛ لأنه ليس بحاجة للخضوع لأى موضوع . ونحن نجد كذلك أن ما يمكن إثبات صحته يظل من ناحية المضمون شيئا لا يكترث به وجودنا الذاتى الحميم (صحيح أن الجهد الذى نبذله للتوسع فى معارفنا الدقيقة لا يمكن أن يكون شيئا نقف منه موقف عدم الاكتراث ، ولكن مضمون الشىء الدقيق وحسب هو الذى لا يهم وجودنا الشخصى) . إن الحقيقة التى تشد أزرحياتنا وتوجهها لا يمكن أن تحتاج إلى إثبات أو برهان ملزم .

هنالك طرق عدة لإيقاظ شعورنا بالكل ، وتنبيه وعينا بما لا يمكن إثباته بصورة ضرورية ؛ وعلى أمثال هذه الطرق تسير الفلسفة . إنها تضع ما ليس بموضوعىٍّ فى قالب المعرفة الموضوعية ، وتظهر ما يهم الوجود فى صورة مرئية للعين . ولابد أن يكون لتاريخ هذه الفلسفة طابع مختلف عن تاريخ العلوم .

والواقع أن تاريخ العلوم نفسه لا يخلو من أهمية بالنسبة لموضوع العلم ذاته ، وذلك بقدر ما ينطوى على شىء من تاريخ الفلسفة . فالفلسفة فى نهاية الأمر هى المحرك للبحث العلمى ، ولابد أن يكون « الدقيق » أو « الصحيح » من الأهمية بحيث يستحق البحث عنه . وقد تنبع هذه الأهمية من أهداف محددة ، ودوافع تقنية ، وقد تستجيب لحاجات عملية . ولكن هناك وراء ذلك أهمية لا يتيسر إثباتها بطريقة ملزمة ومؤكدة ، وإنما تأتى من علاقة بالكل وبالوجود ، وتكون العنصر الفلسفى الذى لا يستغنى عنه أى علم حقيقى . ولهذا تظهر أهمية تاريخ العلم أمام الباحث أيا كان مجال بحثه ، لا بوصفه نوعا من تراكم الكشوف ، بل من حيث هو إبراز « للمهم » ، وتوضيح « للمبادىء » الكامنة فى صميم الكل . هذا الاهتمام التاريخى الذى نجده فى جميع العلوم الجزئية يعبر عن اللحظة الفلسفية الحاضرة فى كل معرفة أصيلة .

٢ ـ ولكن كيف يكون تاريخ الفلسفة على الدوام أمرا جوهريا لا غنى عنه للفلسفة ؟ هذا هو السؤال . فإذا لم تكن الحقيقة الفلسفية معرفة دقيقة ملزمة للفهم ، بل كانت استيعابا باطنيا للوجود ، فلابد أن يتغير وجهها ، ويتحول شكلها ، من عمل فلسفى إلى آخر . ومن ثم يمكننا أن نقول : كل شىء حق على نحو معين ، بالنسبة إلى هذا الإنسان وإلى هذا العصر . ويمكننا ـ على العكس من ذلك ـ أن نقول : لا شىء حق ؛ إذ لا يمكن لشىء مما مضى أن ينقل بالطريقة نفسها ، كما أن الحقيقة الفلسفية تتغير مع تطور الإنسان وتبدل مواقفه وأحواله . بهذا لن نجد شيئا نهائيا مؤكدا ، ولن نعثر على الحقيقة فى أى مكان ، وسنكتشف أن الإنسان لم يحقق المثل الأعلى ولم يبلغ المعرفة المطلقة فى أى مكان كذلك ـ أو ربما اكتشفنا أن هذه المعرفة المطلقة

موجودة بمعنى آخر على الدوام ، وأنها حاضرة فى الشكل الذى تفرضه عليها لحظتها التاريخية . وستكون مهمة تاريخ الفلسفة فى هذه الحالة هى تفهم كل شىء ، وعدم استبعاد شىء ، وتقبل الأعمال على ما هى عليه وتسليط الضوء عليها .

مثل هذا الموقف من التاريخ لابد أن يصدم إحساسنا بمعنى الحقيقة ، ولابد أن نسخط عليه ونرفضه حتى لا يتحول تاريخ الفلسفة فى مجموعه إلى خليط مضطرب ، وصور من الصراع اليائس العقيم ، ومبارزة زائفة بغير طائل بين الآراء الذاتية وأشكال الحياة المختلفة . ولن يكون تاريخ الفلسفة فى هذه الحالة سوى تاريخ الأوهام والأخطاء البشرية ؛ ولن يحظى فى النهاية إلا باهتمام نفسى أو مرضى .

هذا الموقف نفسه ؛ أعنى هذه النزعة التاريخية التى تجعل كل شىء نسبيا ، ستدمرُ معنى الحياة . ولن يكون فى وسعنا أن نقيم علاقة بين الحقيقة الخالدة والتاريخ بغير إفساد الحقيقة ، مادام التاريخ يعلمنا أن نشك فى كل شىء ، وألا نؤمن بشىء . ولهذا يتعين علينا أن نؤكد دائما بكل وضوح أن ما هو حق لا تقتصر حقيقته على عصر أو زمن معين ، ولا تنحصر قيمته داخل حدود تاريخية ضيقة ، وما لا يصدق على كل العصور والأزمان بصورة مطلقة شاملة فليس من الحق فى شىء .

٣ ـ وتسعى الفلسفة التى وعت طابعها الخاص للوصول إلى تصور عن تاريخها يجمع أطراف التصورات المضادة والسابقة يصهرها فى بوتقته . إنها لتسعى إلى الفلسفة الخالدة التى لايستحوذ عليها أحد ، ومع ذلك فهى حاضرة على الدوام ، لا تتحدد بأى أسلوب فكرى ولا تنغلق فيه ، وتظل واحدة متغلغلة فى أعماق كل شىء . وهى تتجلى فى أشكال متعددة كان كل شكل منها بالنسبة إلى صاحبه شيئا كليا وحقيقيا ، ولم يزل كذلك بالنسبة إلينا ، دون أن نضطر للالتزام به أو لتقييد وجودنا الخاص به . هذه الفلسفة الخالدة تتطلع إلى الشامل الذى يتطلع إليه الجميع ، ويمكن أن نقدم الآن بعض سماتها المميزة :

أ ـ إن الفلسفة تتضمن عنصرا أو مستوى يتم فيه التوصل إلى الدقة ، وتحصيل المعارف ، وتحقيق التقدم على غرار العلوم الجزئية . ويتمثل هذا بوجه خاص فى مجال المنطق فى شمول المقولات ووضوحها ، كما يتمثل فى العلوم ، بقدر ما تحدد موقف البحث الفلسفى وشروطه الضرورية . فى هذا المستوى الفلسفى نجد أخطاء أسقطت ، وفروضا تم تجاوزها ، كما نجد فكرة حقيقية عامة الصدق . بيد أن من الصعب دائما تحديد معالم هذا المستوى ؛ لأن الخطأ نفسه يمكن أن يتخذ شكل رؤية فلسفية فريدة لا يمكن أن تستبدل بها رؤية أخرى . ولا يمكن إصدار حكم نهائى على قضية سقطت وفسد محتواها ولم تزل مع ذلك تحتفظ بحيوية لغة تاريخية لم تسقط ولم تفسد . صحيح أن البحث الفلسفى يوسع مجاله ، ويتطهر من شوائبه ، ولكن بغير أن يتحول إلى شكل منهجى منسق للفلسفة الحقة التى يمكن أن يوافق عليها جميع الناس . وعملية التوسع والتطهير المذكورة تمدُّ أحد العوامل الداخلة فى تكوين الفلسفة الخالدة ، ولكنها ليست نسقا أو نظاما يكفل المعرفة الدقيقة .

ب ـ يمكن أن تعبر الفلسفة عن نفسها فى صورة نظام خاص مكتمل ، يحمل الطابع الشخصى لصاحبه ، ويدل على الأسلوب الأصيل للتحقق الفلسفى . وكل نظام من هذه الأنظمة يمثل مجموعا حيا متماسكا لا يمكن تخطيه ؛ إذ يبقى قيمة متفردة هى نسيج وحدها ؛ لأنها تكمن فى صميم الكل ، وتعبر عن الفلسفة الخالدة . ويمكننا من الناحية الصورية أن نقارن بين هذا الجانب من تاريخ الفلسفة ـ بوصفه صيغة زمنية وشكلا متغيرا من أشكال الفلسفة الخالدة ـ وتاريخ الفن . فالفلسفة والفن يشتركان فى كونهما حقائق كلية باقية فى كل زمان ، تصدق قيمتها بهذه الصفة الكلية أو لا تصدق على الإطلاق .

إن كل إنسان ـ إذا كان فيلسوفاً ـ يطمح إلى الكل ويسعى لتحقيقه فى صورة كلية ، مهما تكن هذه الصورة متهافتة أو جزئية أو غامضة . وكلما تفتح هذا الكل واكتمل واتضح ، رأينا أمامنا عملا من أعمال الفلاسفة الأعلام . ولكن ما من إنسان يمكنه أن يكون فيلسوفا على نحو ما يمكنه مثلاً أن يكون عالما فى الرياضيات ؛ أى مبدع عمل أو إنجاز خاص يقف تجاهه وينظر إليه من الخارج ، وينفصل عنه انفصالا جذريا من حيث هو إنسان . إن الفلسفة هى البذرة الأولى والزهرة الأخيرة للتفكير العقلى الذى يتحرك فى ميدان المعرفة بما هو جزئى ونهائى محدود ؛ وهى تتحقق عندما تخرج عن نفسها بشكل من الأشكال ، وتعبر عن نفسها فى العلوم الخاصة وفى الحياة وكل مجالاتها العينية واليومية . ولكنها كذلك هى « الشامل » الذى يتبين نفسه بوضوح من خلال تأثيره وفاعليته ؛ ولا يتم هذا بكل ما فيه من جلال وصدق وعمق إلا فى صورة شخصية . ولهذا كان تاريخ الفلسفة قبل كل شىء هو تاريخ الفلاسفة العظام .

جـ ـ إن الفلاسفة العظام يتحاورون حوارا عقليا مستمرا عبر آلاف السنين ، ويحيون فى مجال مشترك لا يقتصر على كونه مجال التفكير العقلى الذى يتطور فيه الإنسان ويتقدم ، ولا يقف عند حد المجال الذى يتجسد فيه نموذج إنسان فريد . إنه مجال الفلسفة الخالدة الذى يخلق التعاون المشترك ، ويوحد بين الأطراف المتباعدة ، ويجمع بين الصينيين والغربيين ؛ بين مفكرين مضى عليهم ألفان وخمسمائة سنة ومفكرين يعيشون فى أيامنا الراهنة . ونور هذه الفلسفة الخالدة يجعلنا نشعر فى معظم الأحيان بأننا أقرب إلى بدايات الفلسفة الغربية عند المفكرين قبل سقراط منا إلى الألعاب العقلية والدروب الجانبية المصطنعة التى تتكرر فى كل العصور . إنها لنغمة أساسية عميقة تربط كل شىء بكل شىء . ولكن كيف ؟ ليس من السهل إدراك السر فى هذا . إن التفكير الفلسفى نفسه يظل تفكيرا واحدا على اختلاف الشخصيات التى يتم التواصل بينها . وهو ذلك الشىء الذى لا يمكن أن يتحدد بشىء آخر ، وإنما نعرف من المنبع الذى انبثق عنه كل ما اشتق منه وما تفرع عنه ، فى حين يبقى هو نفسه مستعصيا على الإحاطة به من أى مكان . إنه يتولد بطاقته الخاصة ، ويندفع بلا توقف خلال جميع الشخصيات لكى يصل إلى المنبع الذى صدر عنه .

٢ ـ إدراك الحقيقة والواقع فى تاريخ الفلسفة (اختيار الأساسى والجوهرى) :

لن يتحقق عندى المعنى من تاريخ الفلسفة إذا اكتفيت بالنظر فى المادة الموضوعية اللانهائية التى يقدمها إلىّ التراث ، أو اقتصرت على إخضاعه لمعايير معرفية محددة ، وعلى اختياره وتنظيمه . إن ذلك كله لن يكون إلا عملية ذهنية تتعامل مع موضوعات ميتة ، دون أن أشارك فيها بنفسى مشاركة أساسية . ولن ينفتح علىّ تاريخ الفلسفة حتى أنفتح فى الوقت نفسه عليه . ولهذا يتحتم علىّ أن أغوص بكل كيانى فى هذا العالم ، وأن أرى وأشعر وأجرب ما يتحرك فى نفسى ويتضح ويصبح شيئا جوهريا . ولابد أن يسبق فعل الحضور كل عملية منهجية . وسنحاول الآن أن نصف هذا عن قرب :

أ ـ الإحساس بواقع الشامل :

يمكننا أن نصف التاريخ بأنه تجربة الواقع . ويمضى الإنسان عبر الزمان وهو يزاول فعله ونشاطه فى العالم ، ويراقب الكائنات والدلالات ، ويستعين بالأفكار والمفاهيم ـ يمضى متجها نحو الوجود الذى يتكشف له من خلال الأهداف التى يسعى لتحقيقها ، والشخصيات التى يلتقى بها ، والأفكار التى يستوعبها ، دون أن يتجلى له هذا الوجود أبداً على نحو نهائى فى صورة الواقع الواحد الكلى . وفى أثناء عملية التكشف هذه ـ التى لا تكتمل أبدا ـ يصبح الوعى هو الشرط الضرورى لنمو الإنسان وتقدمَه وإصراره على تجربة الواقع . وغنى عن الذكر أن هذه التجربة نفسها تتحول وتتطور مع تطور المعرفة .

وتفهُّم طبيعة هذه التجربة التى يفترض أن تظهر ـ بكل ما يميزها من وضوح وصفاء ـ فى تاريخ الفلسفة أمر يتوقف على الشخص الذى يقوم بعملية الفهم ، وعلى مدى إحساسه بمعنى الواقع الذى لا يتضح له إلا عن طريق هذا الفهم نفسه . وقد يحدث فى يسر أن تضيق حدود هذا الإحساس بمعنى الواقع ضيقا شديدا ، فينحصر فهمه للعلم الوضعى فى الوقائع التجريبية ، ويقف إدراكه للاهوت عند وحى إلهى بعينه ، وتقتصر حاسته الرومنطيقية على بعض الرؤى الأسطورية ، وتتحدد اهتماماته فى مجال الحياة السياسية بما يتعلق بالدولة والسلطة . وفى كل بعد من هذه الأبعاد ، كما فى غيرها ، يتم إدراك جانب من الواقع ؛ ولكن المهم هو الإحساس بالواقع كله فى أعماق الشامل ، لكى نتعرف المضمون الحقيقى لتاريخ الفلسفة . ولهذا يتعين علينا أن نلاحظ أمرين : أما الأول فهو تجربة المفكر القديم بالواقع الحىّ وأسلوبه فى التعبير عنها ؛ وأما الثانى فهو واقع ما حققه وقيمته بالنسبة إلينا اليوم .

وإذا صح أن تَفَهُّم تجربة الواقع التى انتقلت إلينا عبر تاريخ الفلسفة لا ينفصل عن الشخص الذى يريد فهمها ومدى قدرته على الإحساس بمعنى الواقع ، فإن من واجب هذا الأخير أن يعى الواقع بكل أبعاده واتجاهاته ولا يهمل شيئا منها . فالعلم فى نظره هو مجموع المعارف الدقيقة والمناهج الصحيحة . والتصور الواضح للمعرفة التى حصلها الإنسان وطبقها بنجاح هو الشرط الذى لا غنى عنه لكل فهم لا حق . غير أن من الخطأ أن نتصور أن تطور العلم هو المحور الذى يدور عليه تاريخ الفلسفة ، أو أنه هو لبُّ المشكلة . فلقد تبين منذ عهد بعيد أن العلم بما هو كذلك ليس له هدف فى ذاته ، وأنه يخيب الآمال ، ولا يضيع قيما ، ولا يقدم أساسا تقوم عليه الحياة ، بل إن الحياة لتفقد معناها إذا تصور صاحبها أن العلم بما هو علم خالص هو الغاية الأخيرة .

ليس هناك واقع مطلق ؛ فضروب الواقع تنشأ وتنمو . والإنسان لا يقتصر على معرفتها بوصفها وقائع ، بل ينظر إليها بوصفها كائنات . وما يوضحه العالم لكل الناس ويلزمهم به ـ وإن يكن علامة على الطريق الذى لا غنى عنه ـ لا يبلغ أعماق الواقع . ولا يتمثل الواقع أيضا فيما يبقى ويدوم ، فى حين يُعَدُّ العابر والمتلاشى غير واقعى . لا ، ليس الأمر كذلك ؛ فكل شىء واقعى ؛ لأن كل شىء يسمح بالتغلغل إلى الأساس ، حيث لا يتحدث الواقع بلغة الوقائع الجزئية بل بلغة الأسرار الكبرى . ومَن فهم اللغة التى تنطق بلسانها « أثينا » و « كاساندرا » و « برونهيلد » فقد فهم قدرا أكبر من الواقع ، بل واقعا آخر مختلفا عما يلقنه العلم إياه . وإن كل الوقائع الجزئية لتشحب وتتسطح إذا قورنت بذلك الواقع الحقيقى .

إن المعرفة بمفهومها الفلسفى (والمعرفة العملية لا تمثل إلا جانبا واحدا منها) ينبغى أن تؤخذ بمعنى أوسع . وما يُعَدُّ وهما بالنسبة لمن عميت عيناه عن الواقع ولم يحكم عليه إلا بالمقاييس التجريبية ـ هو نفسه شكل من أشكال المعرفة بالوجود .

لهذا فإن فهم تاريخ الفلسفة يقتضى التجرد من الأحكام المسبقة ، والإدراك الواضح لكل أساليب الوعى بالواقع ، وكل أساليب تجهل هذا الواقع ذاته . والواقع متضمن فى جميع أحوال الشامل وأنحائه ، التى ينبثق عنها فى أشكال محددة ونسبية . وهو موجود فى وحدة الشامل ؛ فى الكينونة أو الوجود الواحد الذى يمكنه ، بوصفه المتعالى ، أن يتكلم خلال كل شىء . إن تاريخ الفلسفة هو التحقيق التاريخى للأبدى على النحو الذى تم به تصوره . وهو يفترض أن الإنسان ، فى علاقته المباشرة بالله ، قادر فى كل لحظة على أن يلمس الأبدية من خلال الوجود الحاضر فى شموله وإحاطته .

ومن انفتاح الفهم على الواقع فى كليته وفى أعماقه ينشأ الحس النقدى الذى يكتشف الانحرافات الممكنة فى تفسير الواقع . إن لدينا فى علوم الطبيعة معايير محددة تمكننا من التثبت من الوقائع التجريبية أو الكشف عن المزاعم الباطلة التى تقرر وجودها بغير أساس . ولكن عندما نكون بصدد واقع نؤمن به ؛ واقع لا يلغى إيماننا به أنه يناقض الوقائع ويخيب التوقعات المنتظرة ، فليس التعبير عن هذا الإيمان إلا شكلا من أشكال الإدراك لواقع يستعصى على الإثبات والتحقيق التجريبى .

لكل حالة من حالات الواقع دلالتها النوعية ، ولكل أسلوب من أساليب خدمته معنى مختلف باختلاف خدمة الوقائع أو الهدف أو الأسطورة أو الله . ولكن الانحراف يبدأ عندما يزعم عنصر معين من

عناصر الواقع أنه هو الواجب نفسه فى كليته ومعناه المطلق . ومن الخطأ أن ننكر الواقعية على شيء لا تنطبق عليه المعايير التجريبية المعمول بها فى مجال التقنية والتأثير العمل . ومن الخطأ كذلك أن ننظر إلى موضوع يمكن معرفته بطريقة سببية ، واستخدامه استخداما تقنيا ، على أنه هو الواقع ذاته ، كما أن من الخطأ أن نأخذ الصور الأسطورية على أنها الواقع ، ونتوهم وجود الواقع فى ذاته فى الرؤى السامية . فلن تكون هذه كلها غير جوانب جزئية ، وحقائق مشتقة من الواقع ؛ ولن يفهم معناها وتأثيرها وشكلها المحدد إلا من خلال ذلك الواقع .

ونحن لا نملك ـ لهذه الأسباب كلها ـ أن نطبق معايير واحدة ثابتة على تفسيرنا لتاريخ الفلسفة . فلا يمكن أن نوفق فى هذا التفسير إلا بقدر ما يتجه الشامل الحاضر فى أنفسنا ـ الذى نشعر أنه دائب الحركة فينا ـ نحو الشامل الحاضر فى التاريخ . عندئذ ينكشف لنا الوجود فى أعماقه ، فى أثناء فهمنا للتاريخ ، وتتبين لنا الصور التى تجلى فيها حتى الآن . وعندئذ يتضح أمامنا تسلسل مراتب الواقع ، وتتبين لنا الانحرافات التى تمخضت عنه لتتخذ صورا مختلفة مما هو سطحى ومحدود بحدود عقلية ضيقة ، أو مما هو موضوعى ، ومتناه ، ومادى ، وشيئى ، وذرى ، أو تافه يؤخذ مأخذ الواقع .

ب ـ الوجود الممكن يستجيب للوجود الماضى :

لا وجود لفلسفة حقيقية واحدة على هيئة رصيد منهجى منسق من المعارف التى تفرض نفسها على كل إنسان وتلزمه بالتسليم بها ، وكأنها موضوع لا يتطلب منه إلا أن يبذل جهدا عقليا لتعلمه ، كما يفعل مع سائر المعارف الموضوعية فى العلوم الطبيعية والرياضية . ومن تصور أن الحقيقة الفلسفية موجودة أمامه ولا تحتاج منه إلا أن يتعلمها فلن يبلغ من الفلسفة شيئا ؛ فالواقع أن الإنسان يشرع فى دراسة الفلسفة بوصفه وجودا ممكنا يتواصل مع وجود آخر ، وهو يحقق هذا التواصل من خلال تاريخ الفلسفة مع أولئك الذين بلغوا أقصى درجات المطلق والوضوح . إنه يدخل فى حوار مع أكبر عقول الماضى وأكرمها ، ويستطيع أن يطرح عليها أسئلته ؛ وإذا لم يفعل هذا فلن يكون لدراسة الفلسفة أى معنى .

ويكون الإنسان حرا بقدر ما يكون موجودا ممكنا أو مدعوا للوجود . فهو هذا الكائن الذى لا يفهم ، والذى يحيا حياته وهو على وعى بضرورة اتخاذ قرارات حاسمة ذات قيمة أبدية . ولهذا فإنه لا يحيا حياته وحسب ، وإنما يعرف الجدُّ الذى تصبح الحياة نفسها بالقياس إليه شيئا غير ذى بال . وعندما يردد الناس : « ياإلهى ! هكذا خلقت ! هذه هى طبيعتى ! » فإن هذه العبارة لا تبدو له خاطئة لمجرد أن مضمونها غير قابل للمعرفة ، بل لأنه يشعر بأنها تخدعه تحت ستار معرفة مزعومة ، وتنصب له فخا يغريه بالتخلى عن مسئوليته والاستسلام السلبى لـ « هكذا خلقت وهذه هى طبيعتى » ، والتردى فى تفاهته أو انفعالاته .

وليس الوجود فى الزمان مجرد حلقات متتابعة من التجارب والخبرات ، ولا هو مجرد تذكر لما لم يُنسَ بعد ؛ فالواقع ـ على العكس من ذلك ـ أن السابق يحدد اللاحق ، وأن المستقبل يرتبط ارتباطا واعيا بما تم إنجازه واستيعابه وتقريره فى الماضى . وبالمثل يمكن القول إن اللاحق يحدد السابق ، وذلك بقدر ما كان الماضى ملتزما بمستقبل لا يسمح لذلك الماضى بأن يحيا حياته كيفما اتفق . وما من وجود يخلو من الوعى بماض ـ كنته أنا نفسى ـ يدفعنى فى الحاضر لاتخاذ قرارات قد حددها المستقبل من قبل .

إننى أتواصل مع نفسى مادمت موجودا ؛ فلست أحيا ببساطة وكأننى موجود فحسب ، وإنما أنا وجود له علاقة بذاته ومن ثم بالمتعالى . غير أننى لا أوجد نفسى فى علاقة بالوجود فى ذاته ، هذا الذى يعد « آخر » لا سبيل إلى النفاذ إليه ، والذى يواجهنى وتتأسس عليه حياتى ، وإنما أوجد كذلك فى علاقة بوجود الآخرين الذين يمكننى أن أتواصل معهم .

ولما كان التفلسف وجوديا ، فإنه يتحقق عن طريق استيعاب تفكير أولئك الذين وجدوا فى الماضى والتحاور معه . وإذا كان الوجود (الذاتى الحميم) يتسم دائما بالأصالة ، فإنه لا يبدأ أبدا بداية مطلقة ؛ لأن هناك سياقات متتابعة على الطريق الذى أدى به إلى موقفه الراهن . ويتوقف عمق التفكير الفلسفى على مدى قدرة الإنسان على استيعاب الروح التاريخية الفعالة التى انبثقت منها شخصيات الماضى .

ولكن العلاقة التى يمكن أن تربطنا بشخصية ظهرت فى الزمن الماضى هى علاقة ذات بعد واحد . فكل ما هو تاريخى يضع الإنسان الحاضر أمام إمكانات مختلفة . وكل ما عرفته عن ماض ـ كان واقعا ذات يوم ـ لا يعدو أن يكون مجموعة متنوعة من آثار من سبقوه على الدرب ، وضروبا من التنظيم والتصنيف المؤقت ، وعددا من الأشكال والاتجاهات والمواقف الأساسية . غير أن الأمر المهم فى كل الأحوال هو أن يحرص فى أثناء وجوده الزمنى على الدخول فى علاقة أصيلة ومباشرة بالمتعالى ، وأن يكون هو نفسه . ولابد له من أن يسمع فى الحاضر ما قد سمع قديما فى الماضى . ومع ذلك فإن الماضى لا يقدم ضمانا كافيا لمجرد أنه قد وجد من قبل ، إذ يتحتم علينا أن نجربه تجربة جديدة إذا أردنا أن يحتفظ بحقيقته وواقعه فى أنفسنا .

ولهذا فإن كل محاولة لتكرار الوجود الماضى أو محاكاته لا يمكن أن تخلو من خداع النفس . وهذا يفسر ألوان الانحراف التى تؤدى بالإنسان إلى التشبث بغيره بدلا من أن يكون هو نفسه وأن يجرب تجربته ، كما تفسر حرصه على التمسك بالمعارف اليقينية التى انتقلت إليه بدلا من حرصه على الارتباط المباشر بوجود المتعالى . وطبيعى أن تتخذ هذه الانحرافات شكل المعرفة (الدقيقة) . والاعتقاد المتزمت . والنزوع إلى الأحكام المطلقة ، وأن تستمد يقينها من المؤسسات والضمانات الموضوعية .

ج ـ الماضى بوصفه شرطا لا غنى عنه للاستيعاب :

لاحظنا التعارض القائم بين حقيقة ضرورية ثابتة تتسم بالموضوعية البحث من ناحية ، وحقيقة الوجود فى الزمان من ناحية أخرى ؛ هذه الحقيقة التى تتضح بالتواصل ، وتعى ماضيا ينتمى إليها ، وحاضرا تتخذ فيه القرارات الحاسمة ، ومستقبلا تحدده وتجربه قدرا لها ، لأنها حقيقة لا تعطى أو توجد كغيرها من المعطيات والموجودات ، وإنما تتحقق من خلال الحرية ، وتقوم على أساس محتم .

هناك معارف دقيقة تتخطى الزمان . هذا أمر لا ينكره أحد . ولكن السؤال الذى يطرح نفسه هو : هل هذه المعارف هى كل شىء ؟ وهل تنحصر الحقيقة فى إدراك العلاقات الدقيقة ؟ أم أن بجانب المعرفة الموضوعية المضبوطة ومن فوقها معرفة أخرى ممكنة تضىء كل أحوال الشامل وجهاته ، معرفة لا تتوقف ولا تنغلق على نفسها ، بل تتيح للحرية أن تشفّ وتتكشف لذاتها ؟ من هنا تصبح كل معرفة بالموضوعات مجرد وسيلة ؛ وهى لن تبلغ الكمال فى ذاتها أبدا ، على حين أن وضوح الشامل ـ الذى يعد وعيا بالحاضر الأبدى ـ لن يتحقق إلا فى صورة زمنية ، ولن يكون إلا وعيا تاريخيا . وإذن فلن تغدو الدقة التى تتخطى الزمان حقيقة نهائية فى ذاتها ، بل سيصبح الماضى ، بكل ما يملؤه ، أساسا يرتكز عليه وجودى . صحيح أننا نجرب الزمانية بوصفها ظاهرة ، أو نجربها على مستوى الظواهر ، ولكن هذه الزمانية وحدها هى التى تسمح لنا ببلوغ ما هو حق وجوهرى . وليس من سبيل إلى تجاوزها إلا بالعلو والاتجاه نحو المتعالى ؛ نحو اليقين بحضور أبدى لا أحصل عليه إلا إذا بلغ إحساسى بالزمان أقصى درجاته ، كما أفقده فقدا تاما حين أواجه لا زمانية المعارف الدقيقة التى تزعم لنفسها الأبدية . ذلك أن هذه المعارف الدقيقة تنطوى فى الواقع على تجاوز زائف للزمان عن طريق نفيها له ، فى حين يتحتم على التجاوز الصحيح ـ بوصفه ظاهرة ـ أن يتخذ صورة زمنية . إن الحقيقة هى الماضى ، ولكن ليس هو الماضى الميت الذى يتمثل فى المعرفة بما مضى ، بل هو الماضى الذى لا يمكن أبدا أن يقال عنه ببساطة إنه قد انقضى ، والذى يبقى بفضل حريتى . وهذه الحرية تكون حرة بقدر ما ألتزم ـ فى وجودى نفسه ـ بالإحساس بالمسئولية والذنب تجاه أفعال قديمة قدم الماضى الذى التزمت بنفسى خلاله ، ولازلت ألتزم بها إلى اليوم .

إذا كانت الحقيقة ترتبط بالزمان بوصفه الشكل الضرورى لظهورها وتجليها ، وإذا كانت الحقائق العلمية الدقيقة التى تتخطى الزمان لا تعدو ـ إن صح هذا التعبير ـ أن تكون هى الهيكل العظمى الذى يتضح الوجود ويتكشف من خلاله ـ وبذلك لا تكون شيئا مستقرا فى ذاته بل شيئا مضادا للحرية ـ إذا صح هذا كله فلن يكون التاريخ شيئا نعرفه من الخارج ، بل سيصبح حاضرا نحيا فيه . إننى لم أصبح ما أنا عليه من فراغ : فماضىَّ هو التاريخ . وأنا أحصِّل الفلسفة الماضية عندما أتفلسف ، ويرقى تفلسفى إلى المستوى الوجودى ويزداد حظه من الامتلاء بقدر ما تتكشف علاقتى بفلاسفة الماضى العظام وتزداد حضوراً ، وبقدر ما أتلقى عنهم ، وأدخل فى صراك معهم ، وأجد نفسى من خلالهم . وإذا كنت فردا له مصيره الفردى ، فإننى لا أكون إنسانا بحق حتى أشارك فى مصير العقل البشرى ، أى فى تاريخه ، وأجلّ الذين صنعوه ، وأحبهم ، أو أنقدهم وأدخل فى صراع معهم .

من المحال أن نلغى شيئا تمَّ وقوعه حقا ، أو نجعل الماضى كأن لم يكن . وكما أن استيعاب الماضى ـ خلال الزمان ـ وإضاءته وتوضيحه هى التى تتيح لى تعميق وجودى الشخصى وتغييره أو إضاعته وفقده ، فإن التاريخ الذى يحيا فى الحاضر ليس على الإطلاق مجرد رصيد من الأراء الجامدة والمعارف الثابتة التى لا يمكن تغييرها ، ولا هو مجموعة من الأفعال التى حُسِمَتْ وانتهى الأمر ، ولكنه يظهرنا ـ عن طريق الحرية ـ على أعماق جديدة وإمكانات لن تخطر على البال . والتاريخ يتحول من الناحية الباطنة تحولا لا يتوقف ، فى حين يظل ثابتا لا يقبل التغيير فى واقعه الخارجى . ونحن كلما استوعبناه استيعابا باطنيا استعاد حضوره ، وبعثت أطيافه حية بدم الأحياء الذين يقتربون منها بكل ما فى وجودهم من جدية . عندئذ تستأنف الأطياف حياتها وتتفتح وتزدهر .

بهذا المعنى يتصل المتفلسف بفلاسفة الماضى ويصبح شاهدا على تواصل تم تحقيقه . وكلما تغلغل بعمق فى هذه المملكة التى تهيم فيها العقول والأرواح وتحفها الأسرار ، تبين له بوضوح كيف يتصارع بعضهم مع بعضهم ، وكيف يتشابكون فى تفاعل تسوده المحبة ، وكيف يردون الحياة لبعض الموتى ويعيدونهم إلى الحاضر فى صورة جديدة ، أو يهملون بعضهم الآخر ويسلمونهم للضياع والنسيان . أليس عجيبا أن يكون أوفر الناس حظا من الحياة أقدرهم على السكن مع الموتى ، وأن يكون ناسيهم فقيرا فى الحياة ؟ إن علامة الوجود الطبيعى الخالص أن صاحبه يحيا حياته يوما بيوم . أما علامة الوجود الحق فهى عدم الاستسلام للدورة الموضوعية للزمان اللانهائى ، وإحالتها إلى شكل زمنى ـ أى إلى حاضر فماض فمستقبل ـ دون أن يفقد القدرة على رؤية ذاته أو رؤية الحقيقة . عندئذ يصبح الزمن كيانا باطنا ، ويغوص الوجود الحميم فى الماضى كأنه يغوص فى الأبدية ، كما يلقى التفكير التأمل وإرادة التحقيق العمل بنفسيهما أمام المستقبل . حينئذ يبدو كأن الأدوار تعكس أو تتبادل ، إذ لا يكتسب المستقبل عمقه إلا من الماضى ، كما يصبح الماضى مجرد امتداد ميت بدون الحرية والحاضر والمستقبل . وها هو ذا الشاعر كونراد فرديناند ماير (١٨٢٥ ـ ١٨٩٨) يعبر عن هذا فى أنشودته « جوقة الموتى » التى تبدأ بهذه السطور :

> آه ! نحن الموتى ! نحن الموتى ! نحن جحافل جرارة
> أكثر عددا من أكثركم فى اليابسة وفوق بحور هدارة .

ثم يستطرد فيقول :

> وكل ما بنينا أو بدأنا فى ظروف صعبة
> لا زال يجرى فى الينابيع مياها عذبة ،
> وكل حبنا ، وكرهنا ، صراعنا على الطريق
> ينبض لا يزال كالحياة فى الدماء والعروق ،
> وكل قانون كشفنا أمس كنهه وصدقه

يغير الأرض ويهدى للحياة الحقة .

إلى أن يختتمها بهذه السطور :

لا زلنا حتى الآن نفتش عن معنى قدر الإنسان ،

فاحنوا الهامات خشوعا ، ضحوا ، هاتوا القربان !

إذ لا زلنا أكثر منكم حتى الآن !

* * * *

الموتى يلوذون بالصمت . ونحن لا نسمعهم إلا من خلال كتاباتهم . إننا نتكلم عنهم . ولكنهم لا يستطيعون أن يجيبونا إلا بما سبق أن قالوه فى مؤلفاتهم . وسنجد فى هذه المؤلفات عبارات تبعث حية بعد رقاد طال أمده آلاف السنين ، لأنها يمكن أن تقدم الإجابة عن أسئلة نطرحها اليوم . بل إننا لنستطيع أن نتوصل من قراءة النصوص المشهورة إلى كشوف قادرة على تغيير آراء كنا نحسبها ثابتة .

والتعامل مع الموتى لا يقوم إلا على الخشوع والاحترام ، كأنما نقول لأنفسنا : أليس من الممكن أن ينهضوا فجأة من رقادهم ونراهم أمامنا ؟ ! وكيف نتحمل المسئولية تجاههم ، بماذا نرد عليهم إذا سألونا عما قلناه عنهم ؟ إن دعاة الواقعية التافهة هم وحدهم الذين يتصورون أن الموتى قد ماتوا ، وهم الذين لا يطلبون عندهم شيئا . وربما تطلعنا ـ فى ساعات الحسرة والاكتئاب ـ إلى أجيال أخرى تنصفنا بعد موتنا ممن يشوهون أعمالنا ويسيئون إليها . ويدفعنا الشعور بالمخاطر التى تهدد ذاكرة التاريخ إلى القيام بواجبنا وتقديم كل ما فى وسعنا للمحافظة على معانى الجلال والحقيقة التى يدخرها وإلقاء الضوء عليها . وإزاء المحاولات المستمرة التى تبذل دون طائل منذ عهد الفراعنة لمحو آثار الماضى ونسيانه وإفساده ، يمكننا أن نتصور مدى الرعب الذى أحس به نيتشه عندما تخيل أن من الممكن أن يظهر فى المستقبل وحش رهيب يسخر التاريخ بأسره لخدمته ، ويعمل على تشويهه ، وتزييفه ، وتدميره . وإذا كانت العاطفة الصادقة التى تدفع الإنسان للمحافظة على نقاء ذاكرته التاريخية مرتبطة بوجوده الزمنى ، فإن هذه العاطفة نفسها تصدق على الوجود الأصيل الحميم الذى يحيا فى الزمان ويعلم فى الوقت نفسه أن التاريخ فى مساره الموضوعى ليس هو الحساب أو القضاء الأخير . إن المتعالى وحده هو المرجع الأخير ، ولا يمكن لإنسان أو شعب ، بل لا يمكن للجنس البشرى بأسره ، أن يستأثر به لنفسه . وقد كان الاعتقاد بأن التاريخ العالمى يمثل القضاء الأخير هو الخطأ الذى وقع فيه فكر انغلق على نفسه داخل حدود المباطنة (أو المحايثة) . ومع ذلك يصدق على الوجود الحميم فى الزمان أن الماضى هو الأساس الذى يستند عليه ، وأن تذكر التاريخ واستيعابه هما لبه وجوهره . ولهذا فسوف نحافظ على عاطفتنا نحو التاريخ ما بقينا أحياء ، وسنشعر نحوه بعاطفة أكبر إذا عرفنا كيف نتمثل تجارب أولئك الذين حققوا العلو فوق الزمان وتمكنا من استيعاب أفكارهم . هناك ، فى هذا العلو ، لا يكون الموتى أمواتا ، بل أحياء حاضرين . وكل ما نفعله الآن معهم ، كل ما يدور بينهم وبيننا ، يتصل اتصالا مشحونا بالأسرار بذلك الحاضر الأبدى الذى اختفى فيه كل صراع ونزاع ، لأن الحكم الأخير قد صدر فيه بكل حسم ووضوح .

هنا والآن يتم التحصيل التاريخى واستيعاب معطيات التاريخ . وعلى حياتنا الخاصة ـ وعليها وحدها ـ يعتمد الفلاسفة العظام لكى نردهم إلى الحياة .

ولكننا بهذا لا نكاد نلمس إلا لب المشكلة التى تستحوذ على اهتمامنا ، ولا نعبر عما يحدث حقا فى أثناء البحث التاريخى بمعناه الحقيقى . فلا بد هنا من تحمل المضنى . ولابد من تحصيل المعارف الضرورية والمعلومات الممكنة حتى نقترب ، فى اللحظات المشرقة ، من الحلول الكبرى ، ونبلغ الحاضر الأبدى للتاريخ .

يمكننا إذن أن نتصور الصعود التدريجى نحو ما هو جوهرى وأساسى فى الخطوات التالية :

١ ـ نذكر فى البداية العلم الخارجى : المعرفة التجريبية بالوقائع ، والقضايا والأبنية أو السياقات ، والتأثرات والتأثيرات . وهذا هو ميدان تاريخ الفلسفة بوصفه علما متخصصا .

٢ ـ ويأتى بعد ذلك تمييز الأشكال ، والصور ، والمجاميع الكلية ذات الطابع الشخصى أو النسقى . هنا تبقى المعطيات الواقعية موضوعية خالصة ، ترى عن بعد ، بنظرة النسر المحيطة الشاملة ، كأنها مشاهد متتالية ، وتكون رؤية الأعمال الكبرى المؤثرة رؤية باردة غير ملتزمة ، وموضوعية ذات مسحة جمالية .

٣ ـ وأخيرا يأتى دور الاستيعاب ، فيبدأ التحاور والجدال مع شخصيات تعد مثلا ونماذج أو خصوما وأعداء . وفى أثناء هذا الاستيعاب يتنبه الإنسان لنفسه ويفهم نفسه . ويتحول الموضوعى البحت إلى دالة على الوجود الحميم ، ويصبح الغريب خصوصيا ، ويصير الماضى حاضرا ، والوقتى العابر أبديا . وتتبدل الملاحظة السلبية فتصبح إعدادا للوجود الحميم الفعال . ومن خلال هذا الاستيعاب عن طريق التواصل الشخصى يصير الإنسان هو نفسه .

والخطوة الثالثة والأخيرة مسألة تخص كل فرد على حدة . أما العرض الموضوعى فيستلزم الخطوتين السابقتين . وإذا كانت تلك الخطوة الثالثة التى تحرك الدفعة وتدل على الهدف تتراجع خلف الخطوتين الأخريين ، فإنها لا تستطيع أن تعبر عن نفسها إلا من خلالها . ولهذا فإن ما ندركه منها بشكل غير إرادى يبقى أمرا مباشرا .

د ـ النقطة المرجعية ليست وجهة نظر معينة ، بل هى الانفتاح على الوجود الواقعى (أى على الحقيقة بوصفها الشامل الأبدى) :

إن إدراك الحقيقة والواقع فى تاريخ الفلسفة لا يتم بتطبيق معيار من الخارج عليه . وهو لا يتم كذلك باللجوء إلى حقيقة جزئية معينة تشغل حيزا من ذلك التاريخ وتطمح مع ذلك إلى السيطرة عليه كله وإصدار حكم القاضى عليه ، وباختصار لن نفهم تاريخ الفلسفة إذا سطحناه وأخضعناه لحقيقة معروفة سلفا ، وسنخفق أيضا فى محاولة فهمه إذا لجأنا إلى نظام كلى شامل للوجود ، يعد كل تفلسف سابق مجرد إسهام جزئى فيه ، أو إلى معيار التقدم فى المعرفة أو تتبع التطورات والتحولات التى طرأت على المشكلات وحلولها ، ـ

وكذلك لن نفهمه إذا أدرجناه تحت تصنيفات شكلية ومقولات تقويمية ، أو أحلنا جميع أفكاره إلى أفكار نسبية تخضع للتعسف والهوى ، ـ

وسيكون من العبث أيضا أن نحول هذا التاريخ إلى ميدان حرب يُقَسِّم فيه المفكرون السابقون إلى خصوم تفكيرنا الخاص وأصدقائه ، ـ

وأخيرا لن نفهم تاريخ الفلسفة إذا اعتمدنا على التصورات الاجتماعية لمستقبل البشرية في مجموعها ، أو ربطناه بغاية مطلوبة أو منفعة يمكن أن تعود على أهداف نسعى إلى تحقيقها في الوقت الحاضر .

كل هذا الذي ذكرناه يمكن أن يستغل في عملية استيعاب التاريخ ، كما يمكن أن يكون أداة في يد البحث العلمي ، وأن يسمح بإنشاء سياقات معينة . وبهذا يمكن أن تتضح الواقعة التاريخية بفضل إحدى الحقائق التي تفتح أمامي ـ حتى ولو رفضتها ـ آفاقا جديدة ، وتكشف لي عن إمكانات كامنة فيها . وبهذا أيضا يمثل الجدل المستمر بعدا ثابتا من أبعاد الحوار المتنوع بين الفلاسفة .

غير أن هدفنا النهائي هو الوصول إلى تصور لتاريخ الفلسفة في مجموعه ؛ تصور يتغلغل إلى الأعماق وتصلح الأسس التي يقوم عليها لأن تكون نقطة مرجعية يرتبط بها الكل : أريد أن أرى كيف يرتفع الإنسان ـ في حياته الزمنية ـ إلى الوعي الباطن بالوجود ، وكيف يتوصل إلى اليقين بالمتعالي انطلاقا مما يعرف عن الخليقة ، وكيف يتخذ هذا اليقين لديه صورة موضوعية في فكرته عن الله ، ومعرفته بالعالم ، وتصوره لوجود الإنسان . وأحب ـ من خلال تجربتي للإمكانات ـ أن أفتح مغاليق الوجود الأصيل ، كما أتوق كذلك ـ وأنا أغوص فيما يقدمه كل مفكر من شيء فريد في تاريخيته ـ أن أتوصل إلى تأمل الجوهر الذي يحمل كل فكرة جوهرية ويحيط بها إحاطة شاملة .

٣ ـ الخصائص الأساسية لتصور تاريخ الفلسفة تصورا له معناه :

سنحاول الآن أن نضع أيدينا على العناصر الجوهرية العميقة في علاقة الفلسفة بتاريخها ، وذلك من خلال تصور كلي يفسر هذا التاريخ في مجموعه ، ويتصف بالخصائص التالية :

أ ـ يجب أن يكون تاريخ الفلسفة عالميا .

(١) امتداده في المكان والزمان (تناهي المكان الأرضي وتفرد اللحظة التاريخية) :

تتم اليوم حركة فذة غير مألوفة مهّد لها قرن من الزمان ؛ فقد أصبح الناس على وعي بأن الكرة الأرضية التي يعيشون عليها مكان محدود . وبدأت الشعوب يتعرف بعضها بعضا في مواجهة واقع واحد ، وأخذ البشر يشعرون بمستقبلهم ويخططون له ، واضعين المكان الأرضي المحدود نصب أعينهم ؛ فلم يعد في إمكان الجغرافي أن يقصر ملاحظاته على مناطق معينة ، بل أصبح من واجبه أن يتوسع فيها لتشمل الكوكب كله . ورجل الدولة يجد اليوم لزاما عليه أن يضع في حسابه موازين القوة المؤثرة على مصير الكرة الأرضية قبل أن يتخذ قراراته المهمة ؛ والسياسة العالمية لم تعد فكرا على مستوى القارات فحسب ، وإنما تغلغلت في الواقع في وعي الرأي العام ؛ والتاريخ بوجه عام قد أصبح تاريخا عالميا لا مجرد تاريخ غربي مغلق على نفسه على زعم أنه هو تاريخ العالم . بهذه المعاني كلها تغير كذلك تاريخ الفلسفة . فالمفكر يهتم اليوم بالضرورة بكل فكر حقيقي يتم على وجه الأرض . وفي حين يكافح رجل الدولة لتدعيم مجال الواقع وتشكيله ، نجد رجل الفكر يكافح في سبيل الوصول إلى العمق ورحابة الأفق اللذين تتيحهما له أصالة وضعه الإنساني ، يؤيده كل المفكرين الحقيقيين ويشدون أزره حتى يجد نفسه . ولن يشعر الإنسان حقا بأن العالم قد أصبح بيتّه حتى يجتاز كل نقد يتعرض له من أي مكان ، ويحس أنه قد وسع أفقه وثبت خطاه .

إن المكان الأرضي لا يملؤه إلا التاريخ . ونحن لا نبلغ الرؤية العالمية حتى نتغلغل في أعماق الزمن . ولا يكون الإنسان إنسانا بحق ، ولا يفهم نفسه ، إلا عن طريق الماضي . فمعرفة التاريخ هي التي تفتح أمامنا العالم على اتساعه ، وهي التي تسمح لنا بفهم الوجود الإنساني في مجموعه بوصفه وجودنا الخاص . ولهذا فنحن في حاجة إلى تاريخ عالمي للفلسفة على مستوى البشرية بأسرها .

إننا نأمل ، ونحن نتفلسف على هدى التاريخ ، أن نكون معاصرين لكل المفكرين الأصلاء ، أو نأمل ـ والأمر سواء ـ في أن نجعلهم معاصرين لنا . ونحن نطمح لتوسيع أفق حاضرنا بحيث نعايش تلك اللحظة الفذة التي تمت فيها صحوة الإنسان على وجوده في العالم ، وندرك بأنفسنا أن صحوة الوعي هذه كانت فسلا فريدا متسقا ، وأنها قد تمت ـ من وجهة النظر الكونية الشاملة ـ في لحظة خاطفة نسميها التاريخ العالمي . ونحن نتمنى أيضا أن تكون لدينا القدرة الكافية على التحليق فوق قرون من التطور المتصل بحيث تتقلص في لحظات تبدو في مجموعها جهدا واحدا نشارك في كفاحه من أجل الوضوح ، والواقع ، والأبدية .

ونحن نرجو أخيرا أن نتمكن من الوثوب في الحاضر الأبدي للوجود ؛ هذا الحاضر الذي يتجلى في كيان الإنسان على تلك الصورة التاريخية .

ونحن نحاول ، بقدر ما في وسعنا ، أن ننفذ إلى الأزمنة السحيقة والأماكن الموغلة في البعد ، حريصين على التحرر من كل وجهات النظر التي نجدها فيها لكي نحتفظ بالمرونة الكافية للمشاركة في كل واحدة منها . ويظل هدفنا الأخير ـ ونحن نتغلغل بأرواحنا في الأبعاد الشاسعة ـ هو تولي مسئولية وضعنا الخاص في التاريخ وتحقيقه بمزيد من الحرية والتصميم والوعي ، بحيث لا نتخلى عنه إلا بالموت ؛ إذ إن الأبدية وحدها هي التي تجعله أمرا نسبيا ، وهي التي تحفزنا على إطاعة الحقيقة الواحدة

٢ ـ العالمية بوصفها مرآة :

إن النظر إلى الواقع البشرى فى سياق التاريخ العالمى هو الطريق المؤدى إلى الوجود الإنسانى فى تمام حريته ونقائه . فالصورة العالمية وحدها هى المرآة المستوية الصافية التى يمكن أن يرى فيها الإنسان نفسه ويفهم نفسه . وفى هذه المرآة وحدها تتحقق جميع الإمكانات الإنسانية ، ويتم إدخال التعديلات الضرورية على الصورة المحدودة المرتبطة بمعرفة الذات . غير أن الحصول على هذه المرآة العالمية ـ التى لا تتوافر أبدا بصورة مكتملة ـ أمر يتوقف على المستقبل ويحتاج إلى المعرفة المحيطة الشاملة ، كما أن بحثنا الدائب عنها هو الذى يحفزنا على تفجير كل الحدود وتخطيها . إن الحدود تشدنا إليها بقوة ، ولكن الاستثناء الخارق يسطع أمامنا كالمنارة . وما يبدو لأعيننا كأنه أغرب الغرائب يستثير شغفنا ويؤثر علينا عن كثب .

وبعد أن نحبس أنفسنا داخل عالم ثقافى رائع ومتنوع إلى أبعد حد ، نجد أنفسنا مندفعين للرجوع إلى الأصل الذى نبع منه . هنالك نعود لاكتشاف الخصائص الأولية للإنسان ، وننفتح على دوافعه الأساسية ومواقفه الجدية . ونعتقد عندئذ أننا نتعرف شيئا ظل خافيا عنا فى كل ثقافة رفيعة ، ونحاول أن نلتمسه فى جذور الحضارات الكبرى : عند الإغريق وغير الإغريق ، وعند الشعوب البدائية . ويدفعنا تعطشنا إلى أصلنا إلى الإمساك بمرآة تعكس كل الأصول الأخرى . إن الجوهر الذى انبثقت منه الفلسفة الحقيقية قد كان ولا يزال كامنا فى أنفسنا منذ عهود بعيدة ممتدة إلى ما قبل التاريخ ، دون أن نشعر به فى أى وقت من الأوقات شعورا واضحا جليا ، ولكننا نبدأ فى تعرفه فى التاريخ العالمى . هذا التاريخ العالمى فى مجموعه هو مرآة الوجود الإنسانى التى تكشف عما يكمن فينا من إمكانات ، وما حققناه فى الواقع ، وما لا يزال راقدا فى أعماقنا . وتاريخ الفلسفة هو أداة استيعاب الفلسفة بصورة عالمية ؛ وهو فى الوقت نفسه مرآة الوجود الإنسانى كما هو مرآة الفلسفة التى نحققها فى أنفسنا .

٣ ـ العالمية فى تعدد الظواهر :

هناك شىء واحد غير محدد ـ متعلق بالوضع الإنسانى ، والوجود ، والعلو ـ يخاطبنا من ثنايا التاريخ العالمى ويشدنا إليه ، دون أن نتمكن من الإمساك به بصورة مباشرة . ولهذا نسأل أنفسنا : كيف نتوصل إلى هذا الشىء الواحد من خلال ما هو عالمى ، ما دمنا لا نطلب هذا الأخير إلا من أجله ؟

إن التفكير الفلسفى ـ بكل ما يتسم به من التشتت واتساع الرقعة ـ يتجه نحو تفهم الأصيل تفهما حقيقيا . ولا بد لهذا السبب أن يكون تاريخ الفلسفة جذريا ؛ فتتبع جذور الأفكار هو الذى يمكنه من فهم فروعها . وكلما تقدم هذا البحث اتضح أن الوجود يتجلى فى العالم بصور مختلفة وأساليب متباينة . فهناك عدة لغات أولية تعبر عن الأصول الفلسفية : لدينا بالمعنى الحرفى اللغات الهندو ـ أوروبية واللغات الصينية ، ولدينا بالمعنى المجازى الأشكال الأساسية للمقولات العقلية ورموز الكتابة بالشفرة .

غير أن هذه الأصول الفلسفية المتجاورة ليست منقطعة الصلة فيما بينها ؛ فتعدد الأصول يتيح للناس من كل مكان أن يحتكوا بعضهم ببعض عبر جسور التاريخ ، وأن يتبادلوا الأفكار ويفهم بعضهم بعضا ، وتنشأ بينهم أواصر قرابة تربطهم بالأصل ـ على الرغم من اختلاف ظواهره ـ ؛ قرابة تجمع بين كل أولئك الذين مروا فى حياتهم وفكرهم بتجربة تجلى الوجود ، وعرفوا كيف يعبرون عن هذه التجربة وينقلونها إلى غيرهم . والواقع أن كثرة الأصول التاريخية لا تحول دون التواصل بل تجعله أمرا مطلوبا ؛ فالحقيقة تتوق دائما إلى التعبير عنها ، وتتجه بندائها إلى الآخرين ، وتنتظر الجواب منهم ، وتضع نفسها منهم موضع الاختبار . والتنافر الشديد بين اللغات المختلفة التى تعبر عن الأصل يدفعهم إلى اللقاء والمواجهة . ويمكن أن يمتد التواصل ليشمل الأرض بأسرها ، وذلك بقدر ما يستيقظ الوعى بوحدة البشرية فى ضمير كل إنسان ، بل يبدو أن كل الحركات العقلية تستمد أهميتها من حتمية كونها مسألة تهم البشرية جمعاء .

إن العالمية هى الاستعداد لهذا التواصل والقدرة عليه . والدولة أو المجتمع الذى يغلق حدوده فى وجه إبداعات المجتمعات الأخرى فى الفكر والعلم والدين والفلسفة والفن أو يحرمها من إبداعاته هو مجتمع أنكر إنسانيته . عندئذ تتصدع الإنسانية ، وتفقد القدرة على سماع صوتها وفهم ذاتها . والواقع أن عملية التواصل التى تعبر عن القدرة العالمية على تلقى التأثير الروحى وممارسته عملية ذات مستويات متنوعة ومعان متعددة .

(أ) إننا نفهم ماهية الشىء الجزئى فهما أعمق إذا عرفنا شيئاً آخر نقارنه به ونضعه فى مقابله ، بحيث تظهر أوجه التباين بينهما . والمقارنة هى التى توجه الرؤية وتثير التساؤل . وكلما اتسعت آفاق المقارنة اتضحت نقط الالتقاء والافتراق ، وظهرت عوامل الاختلاف والاتفاق .

إننى أقارن ما هو خاص بى بما هو غريب عنى ، وأحاول عن طريق هذه المقارنة أن أنظر إلى أفكارى بأقصى حد ممكن من التجرد . وبهذه المقارنة تتدرب عينى على اكتشاف أنواع التحيز فيما أسلّم به كأنه أمر بديهىّ . وتتضح هذه التحيزات عندما أقابل بينها وبين ما هو غريب عنى . فالفكر الصينى على سبيل المثال يمكنه أن يحررنا ، على الرغم من أنه هو نفسه ظل أسير أفكار مسبقة عن العالم لم يستطع التخلص منها .

بيد أن المقارنة بين ما يجىء منى وما يأتى من مصدر أجنبى عنى تقتصر دائما على ما تم إبداعه والتفكير فيه ، وما أريد قوله أو تصوره ، ولا تنصب أبدا على الأصل . تلك هى حدود المقارنة . فهى تتطلب النظر من الخارج ، وتقتضى الوقوف من بعيد . فإذا تعلق الأمر بالوجود الأصيل الحميم أصبحت المقارنة من المحال ، وإذا حاول المرء القيام بها أضاع وجوده وفقد صدقه . إننى هنا لا أنظر من الخارج ، وإنما ألتمس الأساس التاريخى الذى تقوم عليه إنسانية واحدة شاملة . وأنا لا أريد أن أتحول إلى كائن محدود ضيق الأفق ، وإنما أحاول ـ

بقبول الوضع التاريخي لوجودي - أن أكون إنسانا ممتدّ الجذور إلى أعماق هذا الوجود، غنيا ممتلئا بمضمونه. وليس يكفيني كذلك أن أميز نفسي عما هو غريب عني، وإنما أطمح إلى استيعابه وتمثله، وأتواصل معه لكي أعارضه وأتحد به في آن واحد؛ فلا أنا أقلده، ولا أنا أنكره، بل أسعى إلى صحبته على الطريق المؤدي إلى قلب التواصل.

(ب) وربما صور لي الظن أن بالغ هذا كله بالفهم، فأنا أفهم ما لا احتاج أن أكونه أو أصير إليه. وباستطاعتي أن أفهم أفلاطون دون أن أكون أفلاطون. والفهم يمكنني من مشاركة غيري في الموضوعات التي يفكر فيها، والدوافع التي يصدر عنها، والمشاعر التي يحسها، والانفعالات التي يجيش بها وجدانه. والفهم - أو بالأحرى التفهم - أداة صالحة لإدراك حركات النفس، والعقل، والوجود. وإذا فهمت غيري ووجهت جهدي نحو الإنسانية بأسرها فقد صرت عالميا، وشعرت كأني في كل مكان في بيتي.

لكن الأمر في الواقع ليس كذلك.

فالاعتقاد بأنني أصبحت كل شيء لمجرد أنني فهمت كل شيء لابد أن يلغي ذاتي ويردني إلى نقطة اللاوجود والملاحظة الصرف، ويحيل حياتي إلى شيء عرضي لا مطلب له ولا مصلحة فيما يفهمه. كما أن الفهم نفسه يضيق أفقه ويزداد شحوبه كلما قل وجودي أنا نفسي. هنالك يفلت مني الآخر في الوقت الذي اعتقدت فيه أنني فهمته وأصبحت قادرا على التصرف فيه، وربما صورت لي معرفتي المزعومة - حين أشبهها تشبيها خاطئا بالمعارف التي تقدمها العلوم الطبيعية - أنني أستطيع أن أستخلص منها مناهج فعالة وصالحة للتحكم في الجماهير والسيطرة على شعوب أخرى وأناس آخرين يحيون حياة تاريخية مختلفة عن حياتي.

إن الحد الذي يميز الفهم يتمثل في أنه لا يكون تأملا موضوعيا خالصا إلا في مرحلة انتقالية عابرة. فأنا في النهاية لا أفهم إلا إذا كنت قادرا على أن أكون أنا نفسي. كما أنني لا أتقدم في الفهم إلا إذا حولته إلى فعل باطن، إلى استيعاب، وحركة وحركة أخرى مضادة، وأزمات يتولد عنها وجودي الحميم.

(ج) إن الفهم من خلال التواصل يعني في الوقت نفسه أنه صراع. وهو صراع من نوع خاص، لا من أجل القوة بحيث ينتصر طرف على طرف، بل من أجل الحقيقة التي يكتشف فيها الطرفان نفسيهما.

والجدال خاصية أساسية من خصائص التواصل الفلسفي. ولكن الجدال المنحرف أو المجادلة هي التي تصر على أن تنتصر، وأن يكون معها الحق، وأن تستبعد الطرف الآخر وتجعله نسيا منسيا ... إلخ. وهي تلجأ في سبيل ذلك إلى تطبيق مناهج نفسية وحيل تقنية معينة. وكلما وجدنا الجدال يُساء استخدامه بهذا المعنى في تاريخ الفلسفة كان ذلك دليلا على أن هذا التاريخ قد جانب الحقيقة. غير أن التواصل مع تفكير آخر مختلف يتخذ شكل الصراع، والتساؤل، والاعتراض، والدحض، كما يدفعه إلى أن يضع نفسه موضع السؤال وينصت بأمانة لما يدور في نفسه.

وهكذا تستقر سكينة الحقيقة وصفاؤها في هذا الصراع الأخوي الفياض بالحب، ويعمل الجدال على تدعيم أواصر المشاركة الروحية الباقية.

(د) إن التواصل العالمي يعمل بصفة أساسية على توسيع أفق الوجود الإنساني عن طريق الاستيعاب المتبادل بحيث يكسب طرفا الحوار ويزدادان ثراء. وهو يفتح لهما الطريق إلى أعماق الوضع الإنساني، ويثبت في الوقت نفسه انتماءهما إلى جذور التاريخ العالمي ولهذا تدل المشاركة في التاريخ العالمي على تفتح إمكانات الإنسان من هذا الأساس التاريخي هنا والآن، في هذا الموقف وهذا الزمان.

٤ - العالمية هي الطريق المؤدي إلى الكلية :

تقوم التاريخية الخاصة على أساس تاريخية الكل :

(أ) ينبغي التفرقة بين العالمية المشتركة بين الجميع، والكل التاريخي الواحد الذي يشارك فيه كل منا. فالمعرفة الدقيقة الملزمة، وبعض القوانين والمطالب الأخلاقية، والقدرة على التفاهم المتبادل - أيا كان نوعه وكانت حدوده - كلها أمور عالمية. أما صور الإيمان وأساليبه، وفعل العلو، ورؤية ماهيات الموجودات، فلا تتحقق إلا في الكل التاريخي أو من خلال التاريخ في كليته.

وينبغي أن يكون تاريخ الفلسفة عالميا؛ أن يجذب إلى دائرته أغرب الأشياء وأبعدها عنا؛ أن يقترب من صميم الكل وأساسه، ويلمس ذلك الذي يربط كل إنسان بكل إنسان - وليس هذا الرباط مجرد وسط أو مجال عام يجمع بينهم، وإنما هو ذلك الذي ينشئ العلاقة بين جميع الأفكار ويجعلها تتبادل التأثير والتأثر بصورة حية مباشرة.

إننا نحس بهذا الكل الشامل ينبثق أمامنا كلما استمعنا إلى شيء يكلمنا بصوت يختلف عن صوت «العام» وحده ويزيد عليه وكذلك نحن نحس بأننا ننجذب - بفضل فكرة التواصل العالمي الممكن، وارتباط جميع العبارات بعضها ببعض - نحو الحضور الأبدي الذي يحتفظ بوحدته على الرغم من تغير الظواهر وتشتتها. بذلك نجرب الوحدة التي هي أصل الكل وهدفه؛ وهي وحدة المتعالي التي تتخطى كل وسائط التعبير العالمي ووحدة تاريخية العالم والوجود الإنساني.

ومن الخطأ الظن بأن هذه الوحدة يمكن أن توجد في عالمية الوعي بوجه عام، أو في فكرة روح كل تعبر الحضارات عن بنيته (هيجل)، ويحتل فيه كل شيء مكانه العضوي، وكأن التاريخية بما هي كذلك ليست إلا عنصرا يدخل في تكوين الكل ويمكن معرفته عن طريق هذا الكل المعروف من قبل.

(ب) ذلك أن كلية الواحد التاريخي لا تكون أبدا تحت تصرفنا. فنحن نميل بطبعنا إلى تمثلها - بالإحساس المسبق - في صورة عمومية عالمية، أو شكل نوعي ونهائي للتاريخية. ولكن الفكرة المحركة لتاريخ الفلسفة تظل هي الكشف عن أقصى درجة من الوحدة في التفكير وفي الصورة. وهذه الوحدة تتجلى في تفتح العقل والحرص الدائم على التواصل، لا في معرفة تامة منتهية.

ولن نجد الكلية أبدا ، لا فى العام ولا فى حقيقة ندعى أننا قد اكتشفناها فى مكان ما من العالم ، وأنها هى الحقيقة الوحيدة التى ينبغى أن يهتدى الناس بها ، او الوحى الخاص الذى ينبغى أن يلتزم به الجميع

(جـ) إن فكرة الفلسفة العالمية المقبلة فكرة لا مفر منها ، ولكنها لن تتحقق فى مذاهب ماسخة تتظاهر بأنها عالمية ، ولا بالرجوع إلى الرواقية القديمة ، ولا فى لغة براجماتية (نفعية وعملية) أنجلوسكسونية ، تسمع اليوم فى كل مكان من الكرة الأرضية . فالفلسفة العالمية لن تصبح حقيقة إلا بالانفتاح على الكل الذى يتجلى تجليا تاريخيا فى انعكاسات النور الأصلى واشعاعاته المتشابكة المتتالية .

إن الفلسفة العالمية المقبلة ستكون بالضرورة هى المكان الذى يزداد فيه وضوح التاريخية النوعية لكل تفكير فلسفى خاص بقدر اتصاله بتاريخية الوجود الإنسانى فى مجموعه .

وستكون الفلسفة العالمية هى أورجانون (منطق) العقل ، والنسق الكامل لجميع إمكانات الفكر . إنها تخلق الانفتاح غير المحدود للفهم ، وتمهد الأرض الصالحة لتحقيق التاريخية الخاصة ـ والمطلقة بغير أن تكون نهائية ـ لكل إنسان ، وتهيء أنضج صياغة ممكنة للأفكار ، وتحرص على أن تكون صورة التاريخ العالمى للفلسفة كلية وتاريخية إلى حد مطلق .

ب ـ ينبغى أن يكون تاريخ الفلسفة عيانيا (أو حدسيا) .

١ ـ لا يوجد عيان إلا بما هو جزئى خاص :

لاتتكشف ماهية العمل أو المؤلف حتى يستعاد العالم والموقف الذى أبدع فيه ، ويتجدد التفكير فى الفكرة التى ألهمته بكل ما تزخر به من معان ، وعندئذ تتجلى الفلسفة الخالدة من خلال وضعه التاريخى .

(أ) ينبغى إعادة التفكير فى كل ما أنجزه المفكر بمعايشة الموقف الذى وجد نفسه فيه ، والظروف والعالم الذى قضى حياته فى ظله . ولا غنى عن المعرفة التاريخية بالتفصيلات الدقيقة لكل الموضوعات التى استوحى منها أفكاره ، واستمد منها تشبيهاته واستعاراته ، وذلك للاقتراب من مضمون تلك الأفكار وإدراك معانيها الدالة ودوافعها ومقاصدها .

(ب) ثم ينبغى أن تدرك الفكرة نفسها فى نقائها وتكاملها . فالتغلغل فى النص بغية تفسيره تفسيرا شاملا مستقصيا يقتضى التوقف عند أدق التفصيلات ، والعناية بتتبع تطوراته وأخص تفريعاته . ولا تتضح الفكرة إلا من خلال عمق مضمونها الموضوعى . ويتعين على من يعيد التفكير فى أفكار مؤلف قديم لتبين دلالتها أن يهتم بالموضوع أو المشكلة المطروحة ، وأن يفهمها ويطرحها على نفسه كما لو كانت مشكلته الخاصة ؛ وبذلك يستخلص القيم الموضوعية والكامنة فى النص المأثور . ولابد من الفهم النافذ لما يدور حوله النص من الناحية الموضوعية ؛ إذ إن الفهم الكامل للنص يشترط أن يطرح القارىء أو الشارح على نفسه المشكلة التى يطرحها النص ، أو أن يجعل الموضوع الذى يدور حوله موضوعا خاصا به . عندئذ يمكن أن يتوصل الشارح إلى فهم المؤلف أفضل مما فهم به هذا المؤلف نفسه (وذلك على حسب تعبير كانط) .

(جـ) وأخيرا فإن العيان الفلسفى يتيح إدراك الأبدى فيما هو جزئى ذو صفة تاريخية .

إن الفلسفة الخالدة وكل الأشكال التى تتخذها الأبدية لا يمكن أن تدرك كما هى فى ذاتها ، بل تدرك من خلال الظواهر التاريخية . فالأبدى لا يوجد أبدا بصورة مطلقة أو نهائية فى أى شكل من الأشكال الجزئية ، وإنما يوجد فى كل مكان وزمان ؛ فى كل موجود جزئى ، وفى مجموع حركات هذه الموجودات تجاه بعضها . وهو لا يتجلى إلا للعيان الفلسفى الذى ينفذ فى اللانهائى ، والذى يحقق العلو على نفسه حين يحقق نفسه ، لا فى ذلك النوع من العيان الذى يكتفى بملامسة الظواهر ولا يتجاوز سطوح الأشياء .

(٢) الرؤية العيانية تلجأ إلى النماذج والصور :

يتعرض العيان للضياع فى اللانهائى إذا لم يتشبث بصور تظل على الدوام مؤقتة ونسبية . وكل الروايات التاريخية تُبلور فى صورٍ ما قد كان فى حينه حركة حية ، وتوحد وتثبت وتتم ما لم يكن فى الواقع إلا توتراً ، وتصدعا ، وتخطيطا غير مكتمل . ولكن العيان لم يكن ليتسنى له ، بغير هذه النماذج والصور ، أن يصل إلى الثبات والاستقرار ، أو يرى نفسه رؤية واضحة ، أو يتقدم فى سيره فى الأعماق المضيئة .

صحيح أنه لا توجد صورة صادقة فى ذاتها ؛ فهى تتوقف على النشاط العيانى ، كما أنها مجرد وسيلة يلجأ إليها العيان وليست شيئا يبلغ ذروة الكمال . ولهذا يجب التفكير من الناحية المنهجية فى وضع نماذج واضحة وملموسة ، ثم يجب بعد ذلك وبالوضوح نفسه أن نجعلها نسبية ، وأن نذيبها ونلقى بها مرة أخرى فى تيار الحركة ، وذلك بعد أن تكون قد نجحت ـ ولو للحظة واحدة ـ فى خلق الوهم بالكمال .

(٣) الارتباط بين ملكة العيان والعالمية :

إن الانفتاح على العالمية ليتوه فى الفراغ إذا استغنى عن الرؤية العيانية واكتفى بالتعميمات المجردة . كذلك تضل الرؤية العيانية للجزئى فى الغموض والاضطراب الذى لا حد له إذا لم تستند إلى العالمية .

إن الكل ينعكس فى الجزئى كما ينعكس العالم فى قطرة الماء . والمعرفة الكاملة بالجزئى مساوية للمعرفة بالكل . لهذا يتعذر الوصول للعالمية الأصيلة بغير الرؤية العيانية العميقة للجزئى ، كما أن الطاقة اللازمة للنفاذ فى الجزئى تستمد قوتها من رحابة العالمى . ولا تتحقق العالمية إلا بقدر ما تقوم فى أساسها على التغلغل فى صميم الجزئى .

إن تجميع الدقائق والتفاهات التى لا نهاية لها ، وإطلاق التعميمات الفارغة ، أمران متلازمان تلازم الرؤية العيانية الخصبة للجزئى والعالمية الغنية بالمعنى والمضمون .

والاستقطاب (أو التقابل الضدى) بين الرؤية العيانية والعالمية هو الذى تتولد عنه المناهج المتنوعة التى تلقى الضوء على تاريخ الفلسفة . ويتحقق هذا على أفضل صورة فى المؤلفات التى تعرض لموضوع واحد أو شخصية واحدة (المونوجرافات) . وهو يستلزم فى كل مرة أن نحاول تقديم صورة تخطيطية عامة لتاريخ الفلسفة ؛ هذه الصورة التى تكون بحسب الفكرة المقصودة منها أهم شىء ، فى حين أنها فى الواقع شىء هش وواه إلى أبعد حد . ويرجع هذا إلى أن المفكر الفرد يعجز بطبيعته عن التعمق الحقيقى المطلق إلا فى المواضع القليلة النادرة . ولهذا يضطر فى بقية الحالات إلى الاكتفاء بالنتائج التى تقدمها له « المونوجرافات » ، والقناعة ببعض الحقائق التى يعثر عليها بالصدفة المواتية . ولكن إذا تيسر وجود مفكر تعمق تاريخ الفلسفة تعمقا حقيقياً فينبغى عليه أن يغامر بتقديم لوحة إجمالية عنه ، لأن ذلك فى الواقع واجب يتعين القيام به مرة بعد مرة . ولو لم تكن لدينا مؤلفات تضم المعرفة الشاملة المحيطة بتاريخ الفلسفة لما كان للمونوجرافات مكان بيننا .

(٤) بهجة العيان الفلسفى :

يبلغ الإنسان ذرى الحكمة والبصيرة عندما يتحالف عالم الفكر مع فهمنا للنص فنكتشف بأعيننا ما ينطوى عليه الموضوع (الذى يتناوله هذا النص) من غنى وثراء ، ويتضح أمامنا صدق العبارة ، وتوافق الأسلوب مع استخدام الكلمات ، ونشعر أن هذا كله قد تآلف مع وضوح الوعى المعبر عن نفسه ، واتحد مع الدوافع والقوى المبدعة التى اكتسبت لغة تنطق بها ، ومع المتعالى الذى يفصح عن نفسه فى هذه الرموز والشفرات . عندئذ تتخذ الظاهرة التاريخية العينية شكلا مجازيا يرمز لذلك الذى يعود عوداً أبديا ، ذلك الذى يعد فريداً نسيج وحده ، والذى يختلف اختلافا جذريا عن أى شكل من الأشكال التى تتصف بالعمومية .

ما أروع السعادة والبهجة التى نشعر بها إذا استطعنا أن نهب أنفسنا لمثل هذا التأمل العيانى ! لن نشاهد أحلاما ، بل سنعاين الواقع الحاضر الحى . ولن نكون بصدد بناءات عقلية مصطنعة ، بل سنجرب — عبر هذه البناءات التى استعان بها التفسير — ذكريات عن الواقع الذى استمدناه . وسوف يفتح المنهج التجريبى أبوابه لأعجب التجارب قاطبة ؛ فكل ما تلقيته من الخارج على هيئة معلومات تاريخية أحفظها فى ذاكرتى يصبح كأنه ذاكرتى الخاصة ، ويلقى أضواءه الساطعة على ما كنت أعرفه من قبل ، وليس هذا تأملا سلبيا ، وإنما هو النشوة التى تحلق بوجودى ، والأصل الذى ينبع منه نشاط جديد . وهذا هو الذى يعبر عنه « جوته » فى الجزء الثانى من فاوست حين يقول :

أشعر أن الروح الحى تغلغل فىَّ ،
تتراءى لى الأشكال جليلة ،
والتذكارات أجل ،
(البيتان رقم ١٧٨٩ و ١٧٩٠)

جـ — ينبغى أن يكون تاريخ الفلسفة بسيطا .

لو نظرنا إلى تاريخ الفلسفة نظرة خارجية لوجدنا أن مادته لا حد لها ولا نهاية . وعندما يركز هذا التاريخ فى كل واحد ، يتحول غياب الحد والنهاية إلى تجربة باللانهائية .

وينبغى على تاريخ الفلسفة فى مجموعه أن يتوخى البساطة (فدوائر المعارف وحدها هى التى تحرص على تجميع المادة المهمة ، أو المادة التى يمكن أن تصبح مهمة فى يوم من الأيام) . كما يجب أن يجتهد تفسير هذا التاريخ فى إلقاء الضوء على الفكرة الأساسية ، وأن يحرص على البساطة دون تبسيط ، ويبرز الجوانب الجوهرية مع العدول عن الجوانب العرضية والثانوية . ولا تتأتى البساطة بلصق الشعارات السريعة ، وإجراء التصنيفات السطحية ، بل بالنظرة النافذة التى تدرك البسيط وتفطن لإمكانية التطور اللامتناهية الكامنة فيه . وليس تأثر المرء إلى حد الانفعال ، ولا شغفه بتحقيق هذه الغاية أو تلك ، دليلا على البساطة ، وإنما الدليل عليها هو أن تستولى عليه وتأخذ بمجامع نفسه . وليس البسيط هو ما نفهمه فى سهولة ويسر ، وإنما هو الذى يساعد على تركيز العقل وتجميع الروح .

ويتحتم على تاريخ الفلسفة بمعناه الحقيقى أن يحاول إدراك الأصول والخصائص الأساسية ، بجانب إدراك الوثبات الجديدة والقمم الرفيعة ، بحيث يجعلنا نفهم علاقتها بالكل ، ونشعر بتعبيرها الأمين عن الواقع . كذلك يتعين عليه أن يتخلى عن الاهتمام بالوفرة فى المعلومات التى يسهل الحصول عليها لكى يتمكن من إظهار والثراء الكامن فى الأفكار والحقائق التى تملك النفس وتستولى عليها . وينبغى عليه فى النهاية أن يتوصل إلى عنصرها البسيط الذى يحسم الأمر ويفصل فى اتخاذ القرار .

بهذا يمكن لهذا التاريخ - الذى يسير على طريق البحث عن المبادىء الأساسية ، وحركات الوعى المطلق ومواقفه الكبرى ، والعوالم والأبنية الرئيسية — أن يتحول إلى مدخل إلى الفلسفة . إنه يكشف لنا عن المسار الفلسفى نفسه ، وما انتهى اليه خلال صيرورته عبر الظواهر والأشكال التاريخية . ولكنه يكشف عن هذا المسار فى بساطته . وهذه البساطة تكثف حضور الفكر ، وتحول دون تلاشيه فى التجريدات . وهى تبرز من أعماق الباطن وتحقق فى الحاضر ما لو رأيناه من الخارج لوجدناه يتبدد فى تشتت الآراء وتعددها بغير نهاية .

د — ينبغى أن يكون تاريخ الفلسفة نفسه فلسفة :
لماذا نشغل أنفسنا بتاريخ الفلسفة ؟

ربما كان الدافع على ذلك هو الفضول : لكى نتعرف تاريخ الأوهام البشرية ، أو ربما كان وراءه الاعتقاد بضرورة نفسية واجتماعية

مزعومة : لفهم مرحلة منتهية من مراحل التطور الإنساني ، وهي المرحلة السابقة على عصر العلم ، وتتبع سياق الأسباب والمسببات العجيبة التي أدت إلى اكتشاف الصواب من ثنايا الخطأ ، وظهور الحق من خلال طوايا الباطل . وربما جاء الاهتمام بتاريخ الفلسفة عن ميل إلى الترف العقلي : فينكَبُّ الإنسان على لعبة عقيمة يملأ بها أوقات فراغه ، أو عن حذلقة جوفاء تسجل كل ما وقع بحذافيره ، وتضع كل ما يمكن أن تطلق عليه صفة الفلسفة في موسوعة تضم وقائع التاريخ العقلي التي لا حصر لها .

غير أن أمثال هذه الدوافع وما شابهها غير كافية ؛ وهي ترتد في النهاية إلى نفي الفلسفة وإنكار حقيقتها . إنها تبين أن السبب الكافي للاشتغال بتاريخ الفلسفة لا يمكن إلا أن يكون هو التفلسف أو التأمل الفلسفي نفسه . ولن يكون لهذا الاشتغال معنى إلا إذا انشغلنا بالأسئلة والأجوبة التي نلتقي بها في تاريخ الفلسفة . وإذا لم نفعل هذا فلن يخرج الأمر عن تحصيل معلومات عقيمة ؛ معلومات خارجية عن واقع مضى ولم يعد يعنينا في شيء . أو ربما لا نخرج - بإنكارنا للفلسفة على هذه الصورة - عن تحقيق بقية من الفلسفة أو فلسفة سلبية تتسلى باللهو الطائش بالأفكار الفلسفية ، وتفرغها من معانيها ، وتعبث مع ذلك بعظام أجسادها الميتة عبث المشعوذين ، أو تستخدمها في تعذيب النفس .

ولا معنى لتاريخ الفلسفة إلا بالقياس إلى التفكير الفلسفي نفسه ، الذي يشعر بانتمائه الأصيل إلى الشخصيات التاريخية المعبرة عنه ، ويحرص على تأكيد حياته بمداومة النظر فيها . إننا نريد أن نجد فيه ما يحثنا على التفلسف ؛ نريد أن نجرب في الحاضر ما هو بطبيعته أبدي ، وإن كان لا يظهر في التاريخ إلا في صور وأشكال جزئية . ونحن نفهم أنفسنا حين نفهم تاريخ الفلسفة ، ونستمد الشجاعة من النماذج التي يقدمها لنا . كما أننا نتواضع ونعرف حدودنا عندما نرى أن كل ما هو عظيم قد كتب عليه الفناء والعزلة ، وأنه يظل في نهاية المطاف شخصيا وفريدا . ونحن ندخل في حوار باطن مع الماضي ، ونمدّ آفاق حاضرنا عبر آلاف من السنين . إن هذه الآلاف من السنين لم تتطور بالنسبة إلينا ، فعلى كل واحد منا أن يقرر بنفسه ماذا يبقى منها حيا ، وماذا يستحق أن يبعث للحياة ، ماذا سيطويه النسيان ، أو سيحلق بنا على جناحيه ، أو يتركنا في حال من اللامبالاة وعدم الاكتراث .

إن إقبالنا على تاريخ الفلسفة عن رغبة واهتمام هو نفسه نوع من التفلسف . ولابد الآن من توضيح هذا عن كثب :

(١) لن يفهم الفكرة الفلسفية إلا من يقدر على التفلسف . ويعتقد بعض الناس اعتقادا ساذجا أن معرفة اللغة التي كتب بها النص الفلسفي تكفي لفهمه فهما عقليا واضحا ، ويأخذون هذه المسألة كأنها أمر بدهيّ . ولكننا نطرح هذا السؤال : وماذا نفهم نحن حقا من فلسفة الماضي ؟ إن الإحاطة بالمؤلفات الموجودة ، ومعرفة المضمون العقلي للأفكار المثبتة فيها ، والإلمام باستدلالاتها الصورية ، والقدرة على تحديد التصورات والمفاهيم - كل هذا الذي ذكرناه لا يرقى إلى مستوى الفهم . فالفهم معناه أن نضع أنفسنا في ما نريد فهمه ، لنتمكن من إعادة التفكير فيه انطلاقا من الأصل الذي انبثق عنه ؛ تتبع الفكرة العقلية لإدراك الحدس (أو العيان) اللامعقول الذي عبرت عنه ومشاركة المؤلف فيه ؛ السماح لما لا يمكن قوله باللغة المباشرة بالتأثير على أنفسنا ؛ الإنصات لما أراد المفكر أن يوصله إلينا بطريقة غير مباشرة . مثل هذا الفهم الحقيقي لا يتيسر إلا في حدود معينة ، وبشروط تراجع إلى القارىء نفسه الذي يسعى إلى الفهم ، وترتبط بحياته العقلية ، وموقفه ، وواقعه .

إن الذي يقدر على طرح السؤال الفلسفي هو الذي يستطيع أن يكتشف الجوانب الفلسفية المهمة في النص . والقاعدة تقول : « لا يدرك الشبيه إلا الشبيه » . ولكن ليس معنى هذا بحال من الأحوال أن نلتمس من النص تأييد رأي أو فكرة تشغلنا . وليس معناه كذلك أن تاريخ الفلسفة « ترسانة » نستخرج منها الأسلحة والحجج التي تبرر تفكيرنا الراهن (وكأن أمر التاريخ في ذاته سواء ، أو كأن الحاضر بمكنه أن يستقل بنفسه ويستغنى عن أساس يستند عليه) . فالواقع أن الأمر على العكس من ذلك ، وأن القارىء الذي يتفلسف بنفسه يستطيع أن يدرك الأفكار الفلسفية ولو كانت مضادة له ، غريبة عليه ، نابعة من أصول أخرى مختلفة عن أصوله تمام الاختلاف . إن المهم في الحقيقة هو التفلسف في حد ذاته ، فهو الذي يتيح لي أن أتفلسف مع كل فيلسوف وأن أشارك في كل فلسفة ممكنة . ومع ذلك فثمة حد جديد يقف عقبة أمامنا ، ويتصل بما نسميه « المستوى » . فعلى المستوى الذي يستند إليه وجودنا وتفكيرنا يتوقف فهمنا لما هو قريب منا ، أو مضاد لنا وغريب عنا . ومن السهل علينا أن ننفذ ببصرنا إلى المستويات الدنيا ونحيط بها ، أما المستوى الذي يرتفع عن مستوانا فيظل عصيا ممتنعا علينا . من أجل هذا يثير فينا التفلسف الأصيل موقفا أساسيا : فنكون على استعداد لتسلق المستوى الأعلى ، أو على الأقل لرؤيته والانتباه إلى وجوده ، بحيث يصبح بالنسبة إلينا حدا ودافعا يحفزنا على التقدم ، ويدلنا على سر لم ينكشف حتى الآن . وهذا الموقف الذي ذكرناه يتطلب القدرة على الإنصات ورد الفعل ، والشعور بأننا لم نفهم بعد ، وأن علينا أن نبذل الجهد للتوصل إلى الفهم . بحيث يكون هذا الفهم فعلا باطنا تكابده النفس بكل كيانها لا مجرد نظر عقلي .

ويتتبع عن هذا من ناحية أخرى أن نفقد كل اهتمامنا بالمؤلف الذي اعتقدنا يوما - وهذا أمر نادر - أننا قد أحطنا بتفكيره كله . ذلك لأن مثل هذا المؤلف لن يكون في نظرنا فيلسوفا ، ولن يبقى منه إلا الفكر العقلاني الذي يتعامل مع المفاهيم ، ويعرفها ، ويوفق بينها ، ويتصور أنه قد وضع يده على الكل . بيد أن المفكرين الذين لهم شأن في تاريخ الفلسفة هم أولئك الذين يكافحون ويصارعون ؛ أولئك

الذين لا يدعون أن السرَّ قد كشف لهم القناع عن وجهه ، والذين ندرسهم فلا نتعلم منهم مادة معرفية فحسب ، بل يشدوننا فى مجرى الصراع الدائر فى داخلهم ، ويعيننا على تجربة دوافعهم ومطامحهم . ولن تكون لدراسة تاريخ الفلسفة أية قيمة ما لم يستمر فيه الكفاح المتصل للوصول إلى الرؤية الفلسفية الخاصة .

لنتمسك إذن بالتواضع ونحن نقبل على هذه الدراسة . فلم يتسن حتى الآن لإنسان واحد أن يطلع على جميع مؤلفات جميع الفلاسفة ، أو يعرف كل اللغات التى تم بها التفلسف معرفة كافية . أضف إلى هذا أن حدود تفلسفنا الخاص هى نفسها التى تحدُّ من قدرتنا على تصور تاريخ الفلسفة وفهم قدامى الفلاسفة . ولهذا فإن هذه القدرة تنمو وتتزايد بمقدار نمو تفكيرنا الخاص واتساع أفقه .

(٢) إن استيعاب تاريخ الفلسفة متضايف مع التفلسف الشخصى . وليس معنى هذا على الإطلاق أن يوجه هذا التاريخ أو يبنى ويقوّم من وجهة نظر فلسفية محددة ، لأننا بهذا سننظر إليه من الخارج نظرة غير تاريخية . ولن يكون استيعابنا لتاريخ الفلسفة فلسفيا إلا إذا وفقنا فى الاحتفاظ بوعينا بالشامل ، وتمسكنا بفضل هذا الوعى بقدرتنا على الحركة وسط وجهات النظر المتعددة ، وحرصنا على الانفتاح العالمى على كل ما يتسم بالطابع الفلسفى الحق .

من أجل هذا كله تتعذر كتابة تاريخ الفلسفة من وجهة نظر محددة ؛ فليست الفلسفة عبر تاريخها كالوجه الإنسانى الذى يمكننا رؤيته ووصف ملامحه بنظرة واحدة : من حيث مراحل تطوره الموضوعى ، وظروفه وشروطه الاجتماعية والنفسية والبشرية . . . إلخ . (فكل هذه مناهج بحث مفيدة تتصل بوقائع ، وظواهر ، وجوانب جزئية مختلفة ، دون أن تمس ماهية الفلسفة نفسها) . وليس من سبيل إلى الفلسفة إلا بالتفلسف نفسه ومن داخله : قد يستطيع الإنسان أن ينفذ إليه ، ولكنه لن يستطيع أن يحيط به إحاطة شاملة .

والنفاذ إلى صميم التفلسف لا يعنى تبنى وجهة نظر محددة ، كما أن الاستيعاب التاريخى لا يعنى تطبيق نسق ثابت أو تخطيط مسبق . إن فهم أفكار التراث وفلسفاته بفضل المعرفة المشتركة التى يكفلها « الشامل » هو الذى يجعلنا قادرين على التواصل الذى تتضح الأصول فى ضوئه . ومن يدرس مؤلفات أحد الفلاسفة السابقين فى إطارها التاريخى ، ويلمس أعماقها الدفينة ، سيحس هو نفسه بواقعه التاريخى الخاص ، وتنكشف له أعماقه التى لا يسبر غورها . والمهم قبل كل شىء هو مدى توغل ذلك الشىء - الذى ينبثق من التاريخ ليوقظنى - فى أعماق الشامل الذى أكونه أنا نفسى . والمهم أيضا هو من ينصت فى داخلى وما الذى ينصت إليه . إن التفلسف المشترك لينفذ - عبر التاريخ - فى مجال إنسانيتنا ويكوّن التاريخية الواحدة التى يقوم عليها وجودنا بأكمله . والذى يهدينا ويقود خطانا هو وعينا بالأصل الواحد ، والمصير الإنسانى المشترك . كذلك فإن تاريخيتى الخاصة وتاريخية المفكر الغريب عنى لا تفصلنا فصلا مطلقا ، وإنما تربط بيننا برباط التاريخية المشتركة التى لن نتمكن أبدا من إدراك كنهها أو تحديد شكلها ، وإن كان التواصل هو الذى سيجعلنا نشعر بها فى صيرورة الوجود الكونى بأسره .

لهذه الأسباب لا توجد حقيقة وحيدة فى صورة وجهة نظر أو نسق محدد . ولا يمكن أن تدعى الحقيقة أنها هى الحصيلة النهائية للمعرفة الراهنة وأن كل معرفة سابقة يجب أن ترتب على أساسها بحيث تكون مجرد إعداد وتمهيد لها .

وليس فى تاريخ الفلسفة كذلك مركز واحد أو نقطة ثابتة ونهائية - كتلك التى يتصورها التفسير المسيحى للتاريخ فى صلب المسيح - ، بل هنالك المكان اللانهائى الذى تعبر فيه الحقيقة عن نفسها بأصوات متعددة المعانى . وكل محاولة لتثبيت دائرة المفكرين العظام ستكون أشبه بلاهوت جديد ، إن لم تكن نوعا من التعبير الجمالى عن عدم الإحساس بالمسئولية .

لا شك أن المفكرين الكبار يتفوقون علينا تفوقا لا حد له فى عظمتهم وقوة إبداعهم وعمق وجودهم ، ولكنهم بشر يشاركوننا المصير نفسه وليسوا آلهة . وإذا كنا ننظر إليهم نظرتنا إلى القدوة والمثل ، فليس معنى هذا أن نقلدهم أو نقتفى آثارهم على طريق محدد مرسوم ، بل معناه أن نتابعهم فى السير على الدروب الباطنة التى لم تكتشف بعد .

(٣) إن رفض تجميد تاريخ الفلسفة فى مجموعة من الحقائق الموضوعية ، القطعية ، النهائية ، لا يمنع ضرورة اكتسابه شكلا ملائما ؛ فلابد له من أن يتخذ شكلا كليا بالنسبة لعصره ولقدرة المفكرين المعاصرين على الفهم . وهذا التصور التاريخى الشامل يسهم فى تحديد شكل التفلسف الحاضر . فإذا تغير التفلسف تغيرت معه طريقة تصور تاريخ الفلسفة واستيعابه .

ومعرفة هذه التغيرات تؤثر حتما على طريقة الاستيعاب . صحيح أن هذا الاستيعاب يلجأ إلى صور ثابتة ، ولكنه يحرص على الاحتفاظ بقدرته على الحركة والتغير الممكن . وتنشأ رؤية جديدة لتاريخ الفلسفة عندما يتغير التفكير الفلسفى نفسه فجأة بحيث تبدو الصور التى دأب تاريخ الفلسفة على استخدامها حتى ذلك الحين محرفة أو مشوهة ، ويطرح الناس على أنفسهم هذا السؤال : ما الصورة التى يجب أن يتخذها تاريخ الفلسفة فى ظل الظروف والأوضاع الجديدة ؟ كيف نتصوره ، على سبيل المثال ، تصورا وجوديا ؟ وكيف نتعرف تفكيرنا الفلسفى الخاص فى تفكير العصور القديمة ؟ بل كيف نعرف أن تفكيرنا - الذى تصورنا للحظة واحدة أنه جديد كل الجدة - ينعكس على صفحة التفكير القديم الموغل فى القدم ؟ وكيف نقضى على وهم الجدَّة بحيث تشف من خلال الثوب التاريخى المعاصر تلك الفلسفة الخالدة التى تربطنا بجميع الفلاسفة السابقين ؟

(٤) إذا كان الاستيعاب الأمثل لتاريخ الفلسفة يقتضى التخلى عن

كل وجهة نظر ، وإسقاط كل نسق أو تخطيط مسبق ، فإن رائدنا فى ذلك لن يكون شيئا قليلا (كأن نقع فى السوقية والفوضى) ، بل سيكون كثيرا : سيكون هو الواقع وهو الحقيقة التى نحيا عليها ، ونقيس ونحكم ، ونقبل ونرفض وفقا لها ، بحيث لا نجمد أو نثبت عند معيار موضوعى معين . وسيكون علينا أن نحافظ على رحابة هذا الواقع وعمقه وثراء معانيه كما خبرناه فى تفكيرنا الفلسفى ، ونعرفناه فى فلسفات الماضى . وستزداد قدرتنا على الكشف بمقدار قربنا من الواقع .

إن أى محاولة تهدف للوصول إلى معرفة ثابتة ـ حتى ولو كانت غامضة ـ بالواقع والحقيقة بمعناهما الفلسفى ستكون فى النهاية معرفة غير كافية ، وستلجأ إلى التفسير السطحى الذى يبسّط كل شىء ، سواء فى ذلك أقدمت المنفعة العملية للمعرفة أم جعلت الصدارة للدقة اليقينية الملزمة . وسترجع بوجه خاص إلى المعرفة التجريبية والموضوعية فى علم الاجتماع ، وعلم النفس ، وعلم الحياة (وعندئذ تصبح الفلسفة وظيفة للحياة ، ويستوى فى ذلك أن تمد الناس بالأوهام الضرورية وتحجب عنهم العيوب والشرور ، أو أن تصبح نوعا من العلاج النفسى أو قوة دافعة على الانطلاق) ، أو ترد إلى الوضوح العلمى للوعى بوجه عام ، أو إلى عالم الروح المبدع للأفكار ، أو إلى معرفة الله والوحى ، أو إلى الأخلاقية التى تضع المثل العليا وتشرع قواعد السلوك . لا شك أن كل هذه الاتجاهات تحتوى على جزء من الحقيقة . ولكن التفسير الذى يستوعب تاريخ الفلسفة بأكمله ينبغى عليه أن يجعل تعدد أبعاد حقيقة فعلية تتمثل فى تشابكها اللانهائى وحزمتها المتصلة (ولا تجعل منها مجموعا مركبا من عناصر بسيطة) ، كما ينبغى عليه ألا يهمل المعطيات المباشرة الملموسة (كالمواقف الاجتماعية والأمراض العقلية . . . إلخ .) بل يقبلها على ما هى عليه ، ويسجلها ويحدد أهميتها ، دون أن يتجاهل الجوانب الخيالية العجيبة ، بل يحاول جهده أن يكتشفها ويستخلص منها مضمونا واقعيا . غير أن تعدد التفسيرات على هذه الصورة أمر يتهدده التشتت والتفتت . فأين نجد المركز ؟ أين نعثر على الواحد والكل الذى يتعلق به كل شىء ويرجع إليه كل تفسير ؟ إنه تكشف الوجود فى الإنسان ؛ فمن خلال جميع أشكال الشامل ـ الذى يكون هو نفسه ، ويعرف فيه نفسه بوصفه وجودا يستشرف العالى ـ يحقق الإنسان ما يدرك أنه وجوده الأبدى تحقيقا تاريخيا ، بحيث يرتبط وجوده بالمعرفة التى يحصلها ، ويصبحان شيئا واحدا .

(٥) إذا كان « الشامل » هو الأصل فى كل محاولة لاستيعاب تاريخ الفلسفة ، وهو الموضوع الذى لا سبيل للوصول إليه ، فإن هذا الاستيعاب يتم بطريقة عينية ومحددة من خلال موضوعية المعطى فى الواقع ، أى من خلال دلالته ، وتخطيطه ، ومشروعه ، والهدف منه . . . إلخ . وينظر مؤرخ الفلسفة فيرى أمامه المجال الشاسع الذى تتراكم فيه مواد لا حياة فيها . ويبدأ بفرز هذه المواد على مستوى الوقائع ووضعها فى غربال النقد العلمى . والحقيقة أن « الشامل » هو المعنى والواقع فى آن واحد ؛ وكلاهما لا يفهم إلا بطريقة غير مباشرة فى شىء اتخذ صورة موضوعية محدودة . وعلينا أن نتحسس حركات الشامل من خلال الوقائع . ولهذا ينبغى البدء بفحص الوقائع وتمحيصها للتأكد مما حدث فى الواقع . ثم تأتى لحظة الإنصات والاستبار واستكناه حقيقة ما كان .

بهذا ينشق الواقع للحظة إلى واقع تجريبى وآخر جوهرى . ونلاحظ شيئا يتحقق بأعمق ما للتحقق من معنى ، ولكنه يبقى معزولا ، معدوم الأثر ، ويسقط فى النسيان . ومن طبيعة الذروة العالية أن تتخذ محاولة الاقتراب منها فى تاريخ الفلسفة هذا الطابع المؤقت : فليس من الممكن أن نثبتها فى صميم الأصل ، بل يتحتم معاصرتها والدوران حولها من الخارج ـ ربما يستطيع المؤرخ أن ينفذ إليها بتفسيره ، ولكن يستحيل عليه الإحاطة بها . وأسباب تأثيرها أو عدم تأثيرها على مجال الواقع لا تكمن فيها هى وحدها ، وإنما ترجع كذلك إلى مواقف جزئية وشروط خارجية ـ بحيث إن التفسيرات التجريبية التى تقدم لها لا تكون أبدا تفسيرات نهائية شاملة .

وعمليات التحريف والتعديل التى تتعرض لها « الذروة » وتجعلها تتحول إلى أشكال تساعد على انتشارها واتساع نطاق تأثيرها عمليات ملازمة لطبيعتها ، ولكنها ليست قوانين مطلقة بغير استثناء : فهى تلقى الضوء على النتائج ، ولكنها لا توضح الجوهر نفسه .

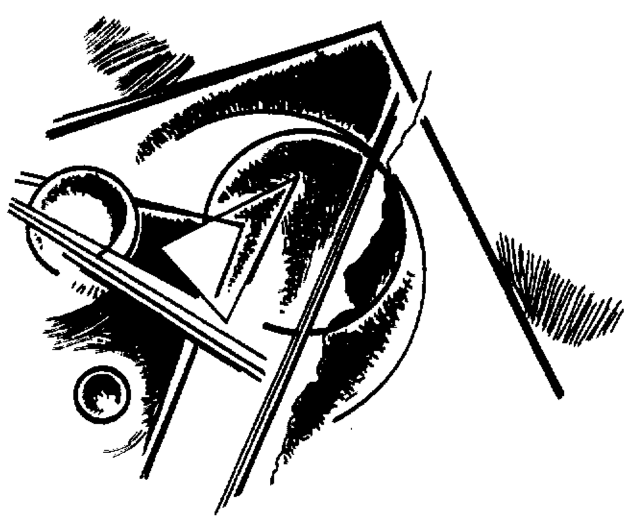
إن تاريخ الفلسفة بمعناه الحقيقى هو حركة صيرورة التفلسف الذى ندركه عندما نقترب منه لمحاولة فهمه ، ونتأمل عالمه ، ونتدبر نتائجه . ولكن أصول هذا التفلسف هى الحد الذى ينطلق منه كل شىء ، ويتجه إليه كل شىء ، وإن كان من المحال أن تصبح موضوعا أو واقعا يمكن بيانه بطريقة موضوعية محددة . وأكثر تفسيرات تاريخ الفلسفة حظا من التفلسف هى تلك التى تمكننا من الإحساس بالذرى ، والأصول التى يتوقف عليها كل شىء ، وتساعدنا على ألا نفقد علاقتنا معها ، وأن نبقى على صلة مستمرة بها .

بهذا يمكن أن يتحول البحث فى تاريخ الفلسفة فى نهاية الأمر إلى مصدر تأثير وفاعلية فلسفية متجددة ؛ فلا يستبعد أن ينطوى المجال الفسيح ـ الذى تتكدس فيه أنقاض المواد والمعلومات التى يخيم عليها الموت ـ على بذور خفية يمكن أن تبعث إلى الحياة أو أن تدب فيها الحياة لأول مرة ، وذلك إذا استطعنا أن نعثر عليها ، ونتعرفها ، ونعيد غرسها مرة أخرى . لقد كان هنا شىء لم يسمع له صدى ، وهو ينتظر من يستخرجه من النصوص ويفسره . عندئذ يظهر للنور وتزدهر فيه الحياة . ولا يندر فى التاريخ أن نعثر على حركات جديدة انبثقت من معطيات أو « لقى » تاريخية تم الكشف عنها ؛ فقد تعلم الإنسان كيف يقرأ نصا ويفك رموزه . بعد أن ظل قرونا طويلة ضحية عدم الفهم أو سوئه .

(٦) إن مؤرخ الفلسفة يجد أمامه فرصة اختيار المفكرين الذين يمكنه أن يرتبط بهم ويتخذهم قدوة أو يعدهم على العكس أضدادا له . وهناك تنفسح أمامه طرق ودروب غير مطروقة يكون حراً في أن يسير فيها أو يتجنبها . كذلك فإن وضوح اختياره هو الذي يلقى الضوء على ميوله ودوافعه .

لهذه الأسباب كلها تكون دراسة تاريخ الفلسفة دراسة فلسفية . وينبغي أن يكون التاريخ الصحيح للفلسفة مدخلا إلى صميم الفلسفة نفسها ، كما يتحتم أن يؤدي الاشتغال به إلى تعمق التفكير الفلسفي .

■ ■ ■



فقيدا الحياة الثقافية

فقدت الحياة الفكرية والثقافية فى بلادنا علمين من أعلام النقد والبحث الأدبى ، إذ فقدنا المرحوم الأستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر ، الذى أسهم فى تأسيس النقد الروائى فى لغتنا العربية ، واختطفته المنية وهو لا يزال فى أوج عطائه العلمى والجامعى .

ثم منينا بفقد علم آخر من أعلام حياتنا الثقافية وروادها المؤسسين ، هو الأستاذ الدكتور لويس عوض الذى مثل نشاطه النقدى والأدبى جانبا بارزا من جوانب حياتنا العقلية .

وفصول إذ تشارك أحباب الفقيدين ورفاقهما أسفهم العميق لفقدهما ، ندعو الله أن يتغمدهما برحمته ورضوانه .

In **'Al-Aqqad's Poetry and Tradition' Ibrahim Al-Saafeen** analyses traditional elements in the poetry of **Al-Aqqad.** In a detailed examination of his subjects, diction, syntactic structures, imagery and rhythms, the wirter seeks to show the impact of the Arab poetic tradition on **Al-Aqqad's** work.The latter's attitude to the Revivalists, whether in subject-matter or in language, puts his critical concepts into question. This voluminous poetic oeuvre makes one doubt his ability to make use of his own poetic theory in creating a language substantially different from that of the Revivalists. **Al-Aqqad** had criticised the latter for lack of a contemporary idiom answering the needs of modern men, and yet he does not seem to have achieved much himself in that respect.

Al-Saafeen wonders: has **Al-Aqqad** and his two colleagues- **Al-Mazini** and **A.Shukri**-managed to sufficiently liberate themselves from the influence of the Revivalists? Were they able to reconcile their critical theories and their poetic practice? To answer this question it is necessary to examine the critical tenets of the **Diwan** group in the light of **Al-Aqqad's** verse blending as it does traditional and innovatory elements. This **Al-Saafeen** sets out to do.

Lastly there is **Atta' Qafafi's 'Taha Husayn and Abbas Al-Aqqad: A Comparison of Critical Stands'**. This serves as a link between the two axes of the present issue of **Fusul.** The writer starts by recording certain points of contact between the two figures. He then moves on to an analysis of their theoretical and applied stands. **Taha Husayn** has shown an early interest in the psychological approach to literary studies, as well as an interest in the relations between author, critic and audience. It is to be noted, however, that he shifted his ground to lay more stress on the sociological approach. Hence a certain contradiction in his attitude.

Al-Aqqad, on the other hand, was all for the psychological approach. Both in his choice of critical touchstones and in his applied judgements on literary history he gave precedence to psychology over all other disciplines. **Qafafi** reviews **Taha Husayn's** and **Al-Aqqad's** criticism of **Al-Mutanabbi** and **Abul-Ala** among the ancients, and of **Hafiz** and **Shawqi** among the moderns. He notes that **Taha Husayn's** criticism proceeds along two paths: first he gives free rein to his taste and heart to enjoy the text in question. Then he exercises his mental powers over it in a blend of thought and feeling, of knowledge and understanding.

Taha Husayn's theoretical pronouncements give the impression that he is more interested in poetry than in the poet. But his applied studies tell a different story. This leads **Qafafi** to the conclusion that, contrary to what his theory may proclaim, **Taha Husayn** was nearer to the psychological approach in his critical analyses.

As for **Al-Aqqad** he was motivated by strong personal emotions. Hence his preference for ironic and sarcastic devices. There is also a tendency towards denunciation and refutation of other people's views. In writing of historical figures he would try to re-live their experience and to share their concerns. There is, however, this difference between **Al-Aqqad** and **Taha Husayn:** the former is more consistent than the latter in his adoption of the psychological approach as manifested in his practical criticism and in his critical analyses.

Translated by:
Maher Shafiq Farid

Two striking concepts in his approach to poetry are: (First) Poetry has its origins in something deeper than the senses (Second) There is a close link between poetry and truth. To **Al- Aqqad** 'artistic truth' is but another name for 'psychological truth': it is an expression of the essence of the self and things. The motive for writing poetry takes precedence over a poet's language. In other words, sense produces forms. Personification in the sense of animating nature is one source of creative energy and an integral part of the imagery of poetry.

Al- Aqqad's notions on poetry could be traced back to his readings in the European Romantics and Symbolists. From them he took his concept of the creative imagination and of the born poet. It remains to ask: how original was that concept? and what was **Al- Aqqad's** contribution to the scale of values in modern criticism? **Fattouh** replies that in three of his works– **Al- Diwan, Ibn Al- Rumi** and **Egyptian Poets and thier Environment in a Previous Generation**– **Al- Aqqad** was an innovator, though an extremist in some respects. Both he and **Mutran** were innovators, **Mutran** more so in his poetic practice than in his theoretical pronouncements. We may paradoxically say that **Al- Aqqad** was an imitative innovator, or an innovating imitator. He had an ideal in mind which he more or less achieved.

In **'Stylistic Concepts in the Criticisim of Al- Aqqad' Mohamed Abdel Muttalib stresses the** difficulty of entering the world of **Al- Aqqad,** a wide– ranging and encyclopaedic author. No less difficult i.e. the attempt to sum up his most important stylistic concepts.

A researcher has to take two opposite directions at one and the same time: first he has to be cumulative, and second he has to be analytic. According to **Abdel Muttalib, Al- Aqqad's** critical theory and his belief in the psychological approach could explain many of his notions of style.

Al- Aqqad's theoretical starting– point is a belief in language as a mirror reflecting the character of the speaker. From this he would proceed to an examination of the particular character of a given author and his independent personality. A writer's art and life are one: for a poet's work is part of his inner biography, a concept that dominates much of **Al- Aqqad's** practical criticism.

In his treatment of the question of spontaneity and artifice **Al- Aqqad** maintains that expression should have a beauty of its own, that it should be functional and not a mere borrowed ornament. He judges poets in the light of this criterion, though it should be added that he is not opposed to artifice indiscriminately.

A poet is impelled by hidden motives that cause him to choose a certain linguistic register with certain semantic overtones. As for the duality of the relation between the signifier and the signified, **Al-Aqqad-** following in the steps of logicians and rhetoricians-distinguishes between a name and what it refers to. The latter, however, has only a mental existence.Hence different interpretations of the one object by different people. From This **Abdel Muttalib** proceeds to an interpretation of the relationship between letters of the alphabet and what they signify.

A mixture of individualism and collectivism is easily discernible in **Al-Aqqad's** concept of style. Individualism takes the form of particular psychological reflections; collectivism is represented by the general environmental impact. To critically deal with literary discourse a twofold process is required: on the one hand we have to peer into the hidden interior; on the other into surrounding environment. Both elements affect the production of phrasing first and the production of significance second. Without this process no literary achievement is possible, especially in the field of poetry. Perhaps the reason why **Al-Aqqad** was sc remote from the stylistic approach was his wholehearted adoption of evaluation as a critical criterion: he fell back on a number of touchstones making for beauty or ugliness which kept him within the fold of traditional Arabic rhetoric, though his work was shot through with some modern Western concepts.

This, of course, implies no belittlement of **Taha Husayn's** role and significance. According to **Abdel Badie** it is idle to dwell on the writings of **Taha Husayn** without looking ahead and trying to go beyond him. We have to participate in its adventure of the modern mind in its attempt to secure the freedom of literary expression.

To live in the shade of the past, to sleep as it were on one's laurels, not to take part in the current debate– that would be to betray a critic's job. The latter has to know his place in the web of the present and the future,in the light of permanent principles and not mere fads. Historicism is liable to overlook perennial facts of literary history. In **Taha Hasayn's** critical adventure the philosophy of **Descartes** was of much help. The foundation of **Descartes'** philosophy is the 'I', the individual subject. Man has to demolish all preconceived postulates and to embark on a process of re– construction in order to achieve true knowledge of oneself and of the external world. **Abdel Badie** maintains that the controversy to which **Taha Husayn's** writings gave rise was not a passing phase created by certain circumstances. It was rather an embodiment of a real crisis and the outcome of stagnation in literary studies for centuries. This stagnation is still with us though it has taken different guises. This can be seen in the duality of cultures (Eastern and Western) and the excessive dependence by some scholars on literary history which subjects the text to ulterior considerations. All criticism, on the contrary, should be based on an examination of a poet's language and the way he is trying to solve his artistic problems. It is our duty to see where **Taha Husayn** is to be placed in this ongoing controversy and to examine the future of Arab criticism in this light. **Abdel Badie** proposes a new reading of the history of criticism in an attempt to go beyond the duality of cultures and other related problems. He discusses the question of critical criteria and the 'sign' in semiotic studies. He crystallizes a new concept of the linguistic phenomenon, one that is not alien to **Taha Husayn's** thinking though it was couched in the terminology and intellectual context of his time.

With **Ali Shalash** who wirtes on **'Al– Aqqad's Scattered Autobiography,'** we move on to another plane. According to **Shalash. Al– Aqqad** was a staunch believer in the relationship between literature and the author's personality. The former was a mirror reflecting the latter. Hence his preoccupation with the biographies of a number of eminent men and women. In his only novel **Sarah Al– Aqqad** relates his own experience of love, an affair with a certain lady by the name of **Alice** and his relationship to another woman, the well– known writer **Mai Zyadah.** In another of his works **At Home Al– Aqqad** provides his reader with ample autobiographical material and sheds much light on his life at home among books, reading and writing. This material is indespensible for an understanding of his character, reserved and proud. Again his **Myself** and **A Writer's Life** give us vignettes of his literary career.

Shalash maintains that **Al– Aqqad's** autobiography is scattered over a number of works and not wholly contained in one volume. From an examination of this scattered material we may come to grasp the basic traits of **Al– Aqqad's** character: individualism, introversion, a good memory, sharp manners, punctuality and discipline. **Al– Aqqad** has himself defined the three major traits of his own character as challenge, enlightenment and religiousness. **Shalash** seeks to shed light on the circumstances that formed **Al– Aqqad's** character such as poverty, imprisonment and party conflicts. He concludes that **Al– Aqqad's** scattered autobiography should serve for a fully– fledged one that remains to be written. At least two thirds of **Al– Aqqad's** career were spent in constant strife with his age and with personal problems. It was far from being an idle, or even an ordinary, life.

Fatouh Ahmed writes on **'The Surface of the Mirror: Al– Aqqad and Poetry'**. As a poet **Al– Aqqad** was a mirror reflecting its surroundings, his own thoughts and feelings in a most authentic and intimate manner. The key to **Al– Aqqad's** character is his belief in 'authenticity' and 'originality' a good mirror has to be faithful in rendering what passes before its surface.

descriptive long-windedness; and monologue. He then deals with the lyrical mode as giving expression to the sensibility of the individual self.

Munir sees the concept of love as linked up with that of paradox. Love scenes, in their totality, are paradoxical: they represent a conflict between freedom and necessity. In **Munir's** analysis, genuine paradox has its root in a mutual tension between feeling as an inner response to an external appearance and experience as practice conditioned by reality.

In her **'Particularism of Aesthetic Formulation of Place in The Work of Taha Husayn' Nabila Ibrahim** sees place as closer to man's life than time. One's existence is only realized in place. Starting from this the writer seeks to reveal the significance of place in the work of **Taha Husayn.** In his narrative discourse time equals mortality or leads to it.

Taha Husayn seeks on many occasions to break the barriers of place through the use of what he calls 'sensible imagination' and the sense of hearing. He creates an interplay between physical space and mythical space in a cognitive world. To **Taha Husayn** the dialectic of place is not one between the real and the transcendental; rather it is a dialectic of the real and the mythical, a dialectic of Yes and No. One of his fovourite stylistic devices is the use of temporal terms in spatial contexts, thus endowing the sense of place with an important semantic significance. It acts as a magnet attracting other elements. Another of his devices is the interplay and overlap of places as in **The Dreams of Scheherzade.** Here the wirter turns his back on physical place, previously portrayed with such loving care in the autobiography **The Stream of Days.** As for space in the rest of his fiction, it is a vacuum to be filled with persons and objects. It is the duty of the protagonist to know where he is located in relation to space, people and objects.

In **Taha Husayn's** fiction time must have a stop to afford the characters the full opportunity to take stock of the place in which they are planted. It is a kind of concentration on one dominant narrative dimension. It stresses the link between the self and its palpable, mobile and personified existence.

In **'Taha Husayn and German literature' Mustapha Maher** takes us to another area: that of comparative literature and cultural interaction. He reviews **Taha Husayn's** relation to German literature and his writings on two German authors: **Johann Wolfgang Von Goethe** and **Franz Kafka. Taha Husayn's** starting-points here are of considerable significance. He stresses the need for translation from foreign languages so that we may get acquainted with other political systems. He calls for renovation and assimilation of other civilsations and draws attention to the links between human culture and the correspondences between different branches of science, arts and philosophical systems. **Taha Husayn** dwells on **Goethe's** view of Islam and faith, analysing his attitude to both and illuminating it. In his treatment of **Goethe's West østlicher Divan Taha Husayn** applies a mixture of Arab and Western critical approaches. He is keen on putting into relief two things : the simplicity of the anecdote and the the parallels between **Goethe and Homer** . In this way **Taha Husayn** manages to give an example of creative interaction of different ideas , persons and cultures . **Maher** deals with **Taha Husayn's** criticisms of **Goethe** :sometimes endorsing and at other times trying to refute them. He then moves on to the idea of 'cultural despotism' as exemplified in the suppression to which **Kafka's** work had been subjected under the Nazi regime. He draws attention to parallels between Egypt and Germany at the time.

Taha Husayn sheds light on **Kafka's** tragedy and on the problems of Western man in our time : loss of trust, anxiety, fear, doubt, the search for security and the religious quest. **Taha Husayn** seeks a link between **Kafka** and **Abul- Ala Al- Maarri** as human beings. **Maher** concludes that in his dealing with German literature, **Taha Husayn** was calling for keeping abreast with human culture and choosing for subjects authors linked with the East. He was also trying to enlighten his countrymen and to create a healthy climate of thought in which freedom could flourish.

Luttfi Abdel Badie writes on **'Taha Husayn and the Fate of Arab Criticism'.** To explore the prospects of the future is the most important task facing this generation.

always hearing behind the voice of **Taha Husayn** another saying 'I am the Speaker, **Taha Husayn'**. According to **Ismail, Taha Husayn's** speech cannot be understood apart from the idea of 'I'. This may make its appearance in his work explicitly and sharply. Or it may take on some disguises being projected upon others. This points to **Taha Husayn's** self-consciousness and self-esteem. It is as if he were aware of his distinguishing merits, an awareness that is reflected in his formulae and speech habits. **Ismail** deals with these in detail, pointing out their significance for readers and listeners as well as their relevance to **Taha Husayn's** thought and **Weltanschauung.**

In his essay **'A Dialogue of Identification: Taha Husayn, Al-Maarri and Al-Mutanabbi'**, **Salah Fadl** reveals a written dialogue spanning well over three centuries. Dialogue is in one sense the utmost degree of adjustment between discourse and reception. It opens a gap in the structure of consciousness and thought on the one hand; but on the other it makes for an identification of both reader and receiver, in so for as any act of understanding is a point of contact between two discourses, i.e. a dialogue. It is futile to try to cease being oneself in order to become another. Even if it were possible it would be a vain endeavour since it would be little more than a reproduction of the first discourse. Consequently **Al-Maarri's** understanding of **Al-Mutanabbi,** as reflected in the commentary **Ahmed's Miracle,** and **Taha Husayn's** understanding of both men, constitute the triangles of a tripartite dialogue. It has a unique significance revealing as it does the Arab mind in the making and in its emergence to meet the challenges of civilisation and history.

Fadl traces the problems to which this dialogue has given rise. One of the main problems is the relation between a poet and artistic tradition. This had been dealt with, by the ancients under the heading of 'plagiarism' and by the moderns as 'intertextuality'. A quantitative analysis of the propblem would lead to conclusions modifying some prevalent critical concepts. **Fadl** dwells on a number of stylistic phenomena related to the hermeneutic activities of a sympathatic reader (**Al-Maarri** in this case) in an attempt to show how fruitful those activities had been. Of modern technical terms, **Fadl** chooses to use the word 'identification' to describe **Taha Husayn's** attitude to both **Al-Mutanabbi** and **Al-Maarri,** recording in the process the development of that attitude. From researches on the aesthetics of reception **Fadl** selects some principles shedding light on interaction, in the act of reading, between the structure of a work of art and the sensibility of the receptor in his awareness of the literary phenomenon. The procedure is applied to **Taha Husayn's** criticism of both **Al-Maarri** and **Al-Mutanabbi. Taha Husayn** has been able to transcend the concept of reflection, common in his age, to reach identification, if only sporadically, with his authors. In his reading of them, the aesthetics of the texts under study are brought out. The fates of sender and receptor converge thus fixing degrees of response, levels of interpretation and elements of Poeticism.

Walid Munir's study of **'The Idea of Love in Three Novels by Taha Husayn'** deals with aesthetic handling of ideas. The concept of love is chosen as basic tothe narrative discourse of **Taha Husayn.** It is contemplated on three levels: the mythic, the romantic and the realistic. The three levels are compared in their convergences and divergencies. Through an analysis of three **Taha Husayn** novels-**The Dreams of Scheherzade, Lost Love** and **The Call of the Curlew-Munir** seeks to depict constant and changeable elements as manifested in the image of woman and the image of love. He then moves on to discuss what he calls the contradictions of love as a duality, with reference to the relation between love and knowledge on the one hand, and love and freedom on the other. He concludes that **Taha Husayn's** philosophy of love takes the form of a suspended choice. The total silence assumed by the narrative discourse, terminating the way it does, indicates a suspension of reply and consequently a suspension of choice. Choice, a function of freedom, shades into different kinds of necessity and is a kind of displacement projected into the future. **Munir** penetrates into stylistic manifistations of the notion of love in the work of **Taha Husayn,** on the basis of 'recollection'. These manifestations take four forms: hovering; the use of repeated signs;

THIS ISSUE

ABSTRACT

For a year now literary and cultural circles in Egypt have been celebrating the anniversaries of a number of leaders of Arab thought on national and international levels. At the head of the list are **Taha Husayn** and **Abbas Al-Aqqad** who sum up the achievements of a constellation of men of letters who represent the movement of enlightenment and modernisation.

Fusul felt it was her duty to contribute a number of papers putting questions to this not so remote phase of our cultural history, to record literary movements in the framework of Arab civilisation and to point out the achievements of a past generation. Such an attempt would stress methodological progress that goes side by side with accumulation of creative work. The perspective we have always tried to stress is that of intense study of the particular in order to map out the general. We regard the literary and cultural message as an agent making for both expression and change.

At the head of our issue is **Ezzeldine Ismail's 'I am The Speaker, Taha Husayn'**. The writer takes for granted a distinction between speech and writing. What readers have before them is a body of writings bearing the name of **Taha Husayn**. It is speech rather than writing and it springs from a primary distinction between the oral and the written. It is based on a general theoretical principle and a deduction from **Taha Husayn's** speech writing. The difference can be put in the following formula; a speaker is always and of necessity more intense than a writer.Speech takes place only in the presence of another, a presence that puts pressure on the speaker and creates a certain kind of tension. The 'I' has chosen to speak, while the other is waiting, expecting and receiving. Implaying as it does both a speaker and an addressee, the speech act involves an opposition between an 'I' and a 'You'. It makes little difference whether the addressee is physically present or merely a figment of the speaker's imagination. Imagined presence is no lees real than an actual one.

The 'I' of the speaker stands for total presence in the speech of **Taha Husayn**. It is so prominent that a confrontation between an 'I' and 'You' is foregrounded, retaining at the same time an indepedent existence.

Speech acts in the work of **Taha Husayn** point to two divergent routes: On the one hand, the 'I'may frankly proclaim its independent existence. On the other it may keep its distance vis a vis another. Both routes have this much in common: They both draw a sharp distinction between 'I' and 'You'. We rarely come across the synthesis terminating in 'we' in the critical discourse of **Taha Husayn**. This 'I' is the focus of attention explicitly or implicitly. It is as if the audience were

FUSŪL

Journal of Literary Criticism

Issued by

General Egyptian Book Organization

TAHA HUSAYN AND ABBAS AL-AQQAD

○ Vol. IX. No. 1, 2 October 1990